BRUNO BETTELHEIM

Psihanaliza basmelor

Traducere de TEODOR FLEŞERU

^UNIVERS

Coordonator colecţie Ioana Chicet-Macoveiciuc
Referent Lucia Mîrzan
Redactor Diana Crupenschi
Corectară Irinel Antoniu
Ilustraţie copertă Roxana Soare
Tehnoredactare Constantin Niţă
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României BETTELHEIM, BRUNO
Psihanaliza basmelor / Bruno Bettelheim; trad, de Teodor Fleşeru. Bucureşti: Univers Publishing House, 2017

ISBN 978-606-771-092-2 I. Fleşeru, Teodor (trad.) 159.9
BRUNO BETTELHEIM
THE USES OF ENCHANTMENT

© 1975,1976 by Bruno Bettelheim

© Editura UNIVERS, 2017, pentru prezenta traducere

EDITURA UNIVERS
www.edituraunivers.ro
ISBN 978-606-771-092-2
Tipar: ARTPRINT Email :office@>a rtprint. ro

Mulţumiri

Mulţi oameni au fost implicaţi în crearea basmelor. Mulţi au contribuit şi la scrierea acestei cărţi. Cei mai importanţi sunt copiii, ale căror reacţii mi au atras atenţia asupra importanţei basmelor în viaţa lor; apoi psihanaliza, care mi-a permis accesul la înţelesul profund al acestor poveşti. Mama a fost cea care m-a iniţiat în lumea magică a basmelor; fără influenţa ei această carte n-ar fi fost scrisă. Scriind-o, am primit sugestii folositoare de la prietenii care s-au arătat foarte interesaţi de eforturile mele. Pentru ajutorul lor, le sunt recunoscător lui Marjorie şi Al Flarsheim, Fraces Gitelson, Elizabeth Goldner, Robert Gottlieb, Joyce Jack, Paul Kramer, Ruth Marquis, Jacqui Sanders, Limmea Vacca şi multor altora.

Joyce Jack a corectat manuscrisul; graţie răbdării şi eforturilor ei extrem de sensibile a căpătat prezenta formă. Am fost norocos să găsesc în Robert Gottlieb editorul rar care combină fina percepţie, prin urmare înţelegerea încurajatoare, cu o atitudine critică sănătoasă, care fac din el cel mai complet redactor pe care un autor şi-l poate dori.

în cele din urmă, dar nu mai puţin important, aş dori să aduc mulţumiri pentru sprijinul generos acordat de Spencer Foundation, care a făcut posibilă scrierea acestei cărţi. înţelegerea empatică şi prietenia preşedintelui ei, H. Thomas James, au constituit încurajarea apreciativă necesară realizării proiectului meu.

INTRODUCERE

Lupta pentru a da un sens vieţii

Dacă sperăm să trăim nu doar dintr-un moment într-al- tul, ci cu adevărat conştienţi de existenţa noastră, atunci cea mai presantă şi mai dificilă necesitate este de a găsi un sens în viaţa noastră. Ştim foarte bine cât de mulţi oameni şi-au pierdut voinţa de a trăi sau au încetat să se mai zbată pentru că n-au reuşit să găsească un astfel de sens în viaţă, înţelegerea sensului vieţii nu este automat dobândită la o vârstă anume, nici măcar atunci când cineva atinge vârsta maturităţii. Din contră, înţelegerea temeinică a sensului pe care îl are sau ar trebui să îl aibă viaţa înseamnă atingerea unei maturităţi psihologice. Iar această realizare constituie produsul final al unei lungi perioade de evoluţie: la orice vârstă căutăm, şi trebuie să fim în stare să şi găsim, un sâmbure de raţiune compatibil cu nivelul de dezvoltare şi înţelegere deja atins de inteligenţa noastră.

Contrar mitului antic, înţelepciunea nu se iveşte brusc pe deplin formată, precum Atena

din capul lui Zeus; se dezvolta încet, pas cu pas, pornind de la premisele cele mai iraţionale. Numai la o vârsta adultă un individ poate dobândi o înţelegere inteligentă a unui sens al existenţei lui în această lume, graţie experienţelor de viaţă pe care le-a avut. Din păcate, mult prea mulţi părinţi vor ca mintea copiilo

rr

s

t să funcţioneze ca a lor – ca şi cum înţelegerea matură a

noastră şi a lumii şi ideile despre sensul vieţii n-ar trebui să ţ se dezvolte la fel de lent ca trupul şi mintea noastră.

Astăzi, ca şi în trecut, datoria noastră cea mai dificilă şi i mai importantă în educarea unui copil este de a-l ajuta sa

! găsească un sens în viaţa. Pentru a ajunge aici trebuie să

| depăşească multe experienţe de creştere. Pe măsură ce se

| dezvoltă, copilul trebuie sa înveţe, pas cu pas, să se înţelea

gă mai bine; astfel, el reuşeşte să-i înţeleagă tot mai mult pe cei din jur, pentru ca în cele din urmă să se poată raporta la aceştia într-un mod reciproc satisfăcător şi semnificativ.

Pentru a găsi un sens mai profund, individul va trebui să poată transcende limitele înguste ale unei existenţe egocentrice şi să aibă credinţa că ceea ce face cu viaţa lui va conta semnificativ – dacă nu imediat, atunci în viitor. Acest sentiment este necesar pentru ca o persoană să fie mulţumită de sine însăşi şi de ceea ce face. Pentru a nu fi victima capriciilor vieţii, individul trebuie să-şi cultive propriile resurse în aşa fel încât emoţiile resimţite, imaginaţia şi intelectul să se valideze şi să se potenţeze reciproc. Sentimentele pozitive ne asigură tăria necesară pentru dezvoltarea raţiunii; nu- 5 mai speranţa în viitor ne poate ajuta să depăşim dificultăţi- j le pe care le întâmpinăm în mod inevitabil, j Ca educator şi terapeut al multor copii cu tulburări

i grave, principala mea datorie era să le redau încrederea j într-un sens al vieţii lor. Această activitate mi-a întărit convingerea că, daca un copil este educat în aşa fel încât I viaţa să aibă sens, atunci el nu va avea nevoie de o atenţie specială. Am fost

confruntat cu problema de a înţelege \ care experienţe din viaţa unui copil sunt cele mai potrivite pentru dezvoltatea capacităţii de a găsi un sens în viaţa lui; i şi de a conferi un sens mai substanţial vieţii, în general. în privinţa acestei sarcini, nimic nu este mai important ca impactul pe care îl au părinţii sau celelalte persoane implicate în îngrijirea copilului; a doua ca importanţă este zestrea culturală, dacă îi este transmisă copilului în mod adecvat. Când copiii sunt mici, literatura transmite cel mai bine astfel de informaţii.

Plecând de la această premisă, am devenit extrem de dezamăgit de o mare parte a literaturii destinate dezvoltării minţii şi personalităţii copilului, deoarece nu reuşeşte să stimuleze şi să alimenteze acele resurse de care copilul are cea mai mare nevoie pentru a înfrunta probleme interioare majore. Abecedarele şi alte materiale cu ajutorul cărora copilul este învăţat să citească sunt concepute în aşa fel ca el să deprindă tehnicile necesare, indiferent de sens. Cantitatea enormă de materiale care formează aşa-zisa „literatură pentru copii" intenţionează fie să amuze, fie să informeze, fie ambele. însă majoritatea acestor cărţi sunt atât de subţiri ca substanţă încât nu se pot trage din ele foloase semnificative. Deprinderea unor competenţe, inclusiv capacitatea de a citi, se devalorizează atunci când conţinutul lecturii nu contribuie cu nimic semnificativ la viaţa cuiva.

Cu toţii tindem să evaluăm meritele viitoare ale unei activităţi în virtutea a ceea ce ne oferă acum. Iar acest lucru este cu atât mai adevărat pentru un copil, care trăieşte în prezent într-o măsură mai mare decât un adult şi, în pofida anxietăţilor legate de viitorul său, nu are decât o idee vagă despre ceea ce ar putea să fie sau să necesite acest viitor. Ideea ca deprinderea citirii îi poate îmbogăţi mai târziu existenţa nu constituie decât o promisiune deşartă atunci când poveştile pe care copilul le citeşte sau le ascultă sunt lipsite de sens. Cea mai nefastă trăsătură a acestor „cărţi pentru copii" e că îl lipsesc pe copil

de ceea ce ar avea de câştigat prin contactul cu literatura: accesul la un sens mai profund şi la ceea ce este semnificativ pentru el în acel moment al dezvoltării sale.

Pentru ca o poveste să atragă cu adevărat atenţia unui copil, trebuie să fie captivantă şi să-i provoace curiozitatea, însă, pentru a-i îmbogăţi viaţa, trebuie să-i stimuleze imaginaţia; să-l ajute să-şi dezvolte intelectul şi să-şi definească emoţiile; să fie în concordanţă cu temerile şi aspiraţiile lui; să-i recunoască pe deplin dificultăţile şi, în acelaşi timp, să sugereze soluţii la problemele care îl frământă. Pe scurt, trebuie să se adreseze în acelaşi timp tuturor aspectelor personalităţii sale – şi asta fără a minimaliza situaţiile delicate prin care trece un copil, ci, dimpotrivă, acordându-le toata atenţia, stimulându-i simultan copilului încrederea în sine şi în viitorul său.

Din acest punct de vedere, şi din multe altele, din întreaga „literatură pentru copii" – cu rare excepţii – nimic nu poate fi mai însufleţitor şi mai satisfăcător, atât pentru copil cât şi pentru adult, ca basmul popular. E adevărat ca, la un nivel explicit, basmele nu ne învaţă mare lucru despre condiţiile specifice vieţii într-o societate modernă; aceste poveşti au fost concepute cu mult înaintea timpurilor noastre. însă din ele putem învăţa mai mult despre viaţa interioară a unei fiinţe umane şi despre soluţiile de ieşire din situaţii delicate, soluţii valabile în orice societate, decât din oricare alt gen de poveste aflată la nivelul de înţelegere al copilului. Deoarece în fiecare *moment* al vieţii copilul este expus societăţii în care trăieşte, el va învăţa să se raporteze la aceste condiţii specifice, cu condiţia ca resursele interne să-i permită acest lucru.

Tocmai pentru că deseori viaţa este derutantă pentru el, copilul are şi mai multă nevoie să i se dea şansa de a se înţelege mai bine pe sine în cadrul acestei lumi complexe în care trebuie să se integreze. Pentru a realiza acest lucru, copilul trebuie ajutat să găsească un sens raţional în zbuciumul emoţiilor sale.

Are nevoie de idei referitoare la modul în care ar putea să-şi controleze în mod eficient forul interior, ca bază a unei ordini funcţionale în viaţa sa. Are nevoie – iar acest deziderat nu cred că mai trebuie evidenţiat în acest moment al istoriei noastre – de o educaţie morală care să-i prezinte avantajele unei conduite morale doar într-un mod subtil şi subînţeles, nu prin noţiuni etice abstracte, ci prin ceea ce îi apare în mod tangibil corect, prin urmare semnificativ pentru el.

Copilul descoperă aceasta semnificaţie cu ajutorul basmelor. Ca multe alte înţelegeri psihologice moderne, şi aceasta a fost de mult anticipată de către poeţi. Schiller scria: „O semnificaţie mult mai profundă rezidă în basmele care mi-au fost povestite în copilărie decât în adevărul inoculat de viaţă" (*Piccolomini*, III, 4).

De-a lungul secolelor (dacă nu al mileniilor), prin povestirea şi repovestirea lor, basmele au devenit şi mai rafinate, ajungând să transmită sensuri explicite şi implicite – adică să se adreseze simultan tuturor palierelor personalităţii umane, exprimându-se într-o manieră care atinge şi mintea needucată a unui copil, şi pe cea sofisticată a unui adult. Aplicând modelul psihanalitic al personalităţii umane, basmele comunică mesaje importante minţii noastre con-ştiente, preconştiente şi inconştiente în funcţie de palierul activat în momentul respectiv. Abordând subiecte umane de interes universal, în special cele care preocupă mintea unui copil, aceste poveşti se adresează euluisău în formare încurajându-i dezvoltarea şi în acelaşi timp elibe- rându-l de presiunile inconştientului şi preconştientului.
Pe măsură ce poveştile se derulează, ele conferă credibilitate şi concreteţe presiunilor sinelui* şi sugerează modalităţi de satisfacere a acestora, în conformitate cu cerinţele eului şi supraeului.

însă interesul meu pentru basme nu este stimulat de o astfel de analiză tehnică a meritelor lor. Din contră, este o consecinţă a faptului ca m-ara întrebat de ce pentru copii – normali şi cu deficienţe de dezvoltare deopotrivă, sau cu grade diferite de

inteligenţă – basmele sunt mult mai captivante decât toate celelalte genuri de povestiri pentru copii.

Cu cât am încercat mai mult să înţeleg de ce basmele sunt atât de eficiente în îmbogăţirea vieţii unui copil, cu atât mai mult am realizat că aceste poveşti, într-un mod mai profund decât orice altă formă de lectură, iniţiază discursul narativ la nivelul psihologic şi emoţional la care se află copilul. Ele vorbesc despre presiunile interne severe ale copilului într-un fel pe care acesta îl înţelege inconştient şi – iară să minimalizeze cele mai serioase conflicte interioare pe care le presupune procesul de creştere – oferă exemple de soluţii temporare şi permanente unor dificultăţi presante.

Când bursa primită de la Spencer Foundation mi-a uşurat sarcina de a studia posibilităţile contribuţiei psihanalizei la educarea copiilor – şi pentru că a citi şi a fi citit constituie

[1] Traducătorul a optat pentru redarea termenului freudian *ici* (în germană, es) prin „sine" deoarece este varianta care s-a impus în spaţiul românesc („şinele, eul şi supraeuO, iar volumul de faţă se adresează mai degrabă publicului larg decât unuia de specialişti. Traduceri mai recente, cum ar fi seria de *Opere* ale lut Sigmund Freud coordonată de Vasile Dem. Zamfirescu, preferă termenul „st-ul", pentru mai multă precizie şi pentru evitarea oricărei confuzii cu „şinele" în accepţia lui Jung (totalitate psihică, complexă, alcătuită dintr-o conjuncţie de contrarii conştient-inconştient) (nota ref. Lucia Mirzan).

mijloace fundamentale ale educaţiei – mi s-a părut normal să mă folosesc de această ocazie pentru a explora în detaliu şi în profunzime de ce basmele populare sunt atât de importante în creşterea unui copil. Nutresc speranţa că o înţelegere corespunzătoare a meritelor unice ale basmelor îi va determina pe părinţi şi profesori să le atribuie din nou în viaţa unui copil rolul central pe care l-au deţinut de secole.

Basmele şl impasul existenţial

Pentru a reuşi să ţină sub control problemele psihologice din timpul creşterii – depăşirea dezamăgirilor narcisiste, a dilemelor oedipiene, a rivalităţii dintre fraţi; dobândirea capacităţii de a

renunţa la dependenţele din copilărie; dobândirea sentimentului de individualitate şi autoapreciere, dublat de sentimentul responsabilităţii morale – copilul are nevoie să înţeleagă ce se întâmplă cu eul lui conştient pentru a putea să înfrunte ceea ce se întâmplă în inconştientul lui. El poate accede la această formă de înţelegere şi totodată la capacitatea de a-şi înfrunta trăirile inconştiente nu printr-o înţelegere raţională a naturii şi conţinutului inconştientului său, ci familiarizându-se cu acesta prin visarea cu ochii deschişi – meditând, rearanjând şi fantasmând despre detalii potrivite ale poveştii ca reacţie la presiunile inconştientului. Recurgând la aceasta stratagemă, copilul toarnă un conţinut inconştient în fantezii conştiente, ceea ce îi permite ulterior să controleze acel conţinut. Această calitate determină valoarea inegalabilă a basmelor, deoarece ele conferă imaginaţiei copilului dimensiuni inedite, imposibil de descoperit prin propriile lui forţe. Şi mai important este faptul că forma şi structura basmelor îi propun copilului o serie de reprezentări prin intermediul cărora îşi poate structura fanteziile lucide, iar acestea vor conferi un sens mai clar vieţii lui.

Atât la copil, cât şi ia adult, inconştientul se dovedeşte un factor determinant al comportamentului. Atunci când inconştientul este reprimat, refuzându-i-se accesul în conştient, mintea conştientă a unei persoane devine în cele din urmă copleşită de produsele secundare ale acestor elemente inconştiente; sau persoana este forţată să păstreze un control atât de rigid şi compulsiv asupra lor, încât personalitatea poate să-i fie grav afectată. însă atunci când materialului inconştient îi *este* permis într-o măsură mai mare sau mai mică să ajungă în conştient şi să fie procesat în imaginaţie, riscurile ca inconştientul să producă prejudicii – noua sau altora – sunt substanţial reduse; iar unele tendinţe ale acestuia pot fi convertite în scopuri pozitive. Totuşi, credinţa prevalentă a părinţilor este că un copil trebuie protejat de ceea ce-l tulbură cel mai mult:

anxietăţile fără formă sau nume şi fanteziile haotice, pline de furie, chiar violente. Mulţi părinţi consideră că numai realitatea conştientizată şi imaginile plăcute sau care vin în întâmpinarea dorinţelor lor ar trebui înfăţişate unui copil – altfel spus, copilul ar trebui să fie expus doar părţii luminoase a lucrurilor. Dar o astfel de informare unidimensională hrăneşte mintea unidimensional, iar lumea reală nu este exclusiv luminoasă.

Există un refuz larg răspândit de a le spune copiilor că o mare parte din ceea ce merge prost în viaţă se datorează chiar propriei noastre naturi – tendinţa tuturor fiinţelor umane de a se comporta agresiv, antisocial şi egocentric, din mânie sau anxietate. în schimb, vrem ca ei să creadă că toţi oamenii sunt în mod esenţial buni. însă copiii ştiu că *ei* nu sunt întotdeauna buni; şi deseori, chiar şi atunci când sunt buni, ar prefera să nu fie. Şi, cum asta contrazice spusele părinţilor, copilul devine un monstru în propriii săi ochi.

Cultura dominantă caută să pretindă, în special atunci când e vorba de copii, că nu există o dimensiune întunecată a fiinţei umane şi profesează credinţa într-un meliorism optimist. Psihanaliza însăşi e considerată ca o practică menită să facă viaţa mai uşoară – însă nu acesta este scopul propus de fondatorul ei. Psihanaliza a fost creată pentru a ajuta oamenii să accepte natura problematică a vieţii fără a se lăsa învinşi de ea sau a se abandona escapismului. Reţeta lui Freud este că numai printr-o luptă curajoasă contra a tot ce pare a i fi potrivnic omul poate reuşi în încercarea de a smulge un sens vieţii.

Tocmai acesta este mesajul pe care basmele, sub multiple forme, îl comunică unui copil: că lupta împotriva obstacolelor majore în viaţă este inevitabilă ca parte intrinsecă a existenţei umane – dar, dacă nu ne speriem, ci înfruntăm toate problemele grele şi neaşteptate, deseori nemeritate, vom reuşi să le stăpânim, iar în final să ieşim victorioşi.

Poveştile moderne scrise pentru copii evită în special aceste dileme existenţiale, deşi ele constituie

chestiuni cruciale pentru fiecare dintre noi. Copilul are nevoie în primul rând să i se ofere sugestii într-o forma simbolica despre cum ar putea să se raporteze la aceste situaţii şi cum să crească în siguranţă. Poveştile „ocrotitoare” nu menţionează nici moartea, nici bătrâneţea, adică limitele existenţei noastre, nici dorinţa de viaţă veşnică. Basmul, spre deosebire de ele, îl confruntă pe copil, fără menajamente, cu dilemele fundamentale ale vieţii umane.

Spre exemplu, multe basme încep cu moartea mamei sau a tatălui; în aceste poveşti moartea unui părinte creează cele mai agonizante dileme, aşa cum o face (fie şi numai frica de un astfel de eveniment) în viaţă. Alte poveşti istorisesc cum un părinte ajuns în pragul bătrâneţii decide că a venit vremea sa predea ştafeta noii generaţii. Dar înainte ca acest lucru să aibă loc succesorul trebuie să-şi dovedească valoarea şi meritele. Povestea Fraţilor Grimm *Cele trei pene* începe astfel: „A fost odată ca niciodată un rege care avea trei fii… Când regele a îmbătrânit şi sănătatea lui s-a şubrezit, tot gândindu-se la moarte, nu se putea hotărî nicicum care dintre fiii lui ar trebui să moştenească regatul de la el”. Pentru a se decide, regele îi obligă să îndeplinească o sarcină dificilă; iar cel care va reuşi în mod exemplar „va fi încoronat rege după moartea mea”.

Este caracteristic pentru basme faptul că afirmă o dilemă existenţială într-un mod scurt şi precis. Iar asta îi permite copilului să se raporteze la problema respectivă prezentată într-o formă esenţială, în timp ce o intrigă stufoasă ar da naştere la confuzii. Basmele simplifică toate situaţiile. Datele acestora sunt expuse cu claritate, iar detaliile, cu excepţia celor foarte importante, sunt eliminate. Toate personajele sunt mai degrabă tipice decât unice.

Contrar celor ce se întâmplă în multe poveşti moderne scrise pentru copii, răul din basme este la fel de omniprezent ca binele. Practic, în fiecare basm binele şi răul sunt individualizate sub forma unor personaje şi a acţiunilor lor, la fel cum binele şi răul

sunt omniprezente în viaţa de toate zilele, premisele pentru fiecare dintre ele existând în fiecare individ. Tocmai această dualitate este ceea ce declanşează conflictul moral şi, în consecinţă, lupta pentru a-l soluţiona.

Răul nu este lipsit de atractivitate – simbolizat de uriaşul sau zmeul atotputernic, de puterea unei vrăjitoare sau de regina vicleană din *Albă-ca-Zăpaăa* – şi deseori evoluează, temporar, pe un traseu ascendent. în multe basme un uzurpator reuşeşte pentru o vreme să confişte ceea ce aparţine eroului – asemeni surorilor răutăcioase din *Cenuşăreasa*. Nu faptul că personajul negativ este pedepsit în final transformă cufundarea în acest gen de poveşti într-o experienţă morala educativa, deşi contribuie la acest sentiment. în basme, ca de altfel în viaţa, pedeapsa sau frica de pedeapsă nu constituie decât o formă limitată de descurajare a pornirii de a comite o fărădelege. Convingerea că nu există vreun avantaj în comiterea unei fărădelegi constituie o descurajare mult mai eficace, iar aceasta este raţiunea pentru care personajul negativ eşuează în toate basmele populare. Nu faptul că virtutea iese învingătoare în final promovează moralitatea, ci faptul că eroul este mai atrăgător pentru copil, acesta identificându-se cu eroul în toate aventurile lui. Datorită acestei identificări copilul îşi imaginează că participă simultan la încercările şi suferinţele eroului, apoi triumfă o dată cu acesta când virtutea iese victorioasă. Copilul realizează astfel de identificări de unul singur, iar lupta eroului cu sine însuşi şi cu alţii îl impregnează cu moralitate.

Personajele din basme nu sunt ambivalenţe – adică pozitive şi negative în acelaşi timp, aşa cum suntem cu toţii în realitate. însă, din moment ce polarizarea domină mintea copilului, domină şi basmele. în ele, o persoană este fie bună, fie rea, fără echivoc. Un frate este prostănac, celălalt deştept. O sora este virtuoasă şi harnică, celelalte ticăloase şi leneşe. Una e frumoasă, restul urâte. Un părinte este numai bunătate, celălalt numai răutate. Juxtapunerea

acestor personaje diametral opuse nu are ca scop promovarea unui comportament corect, cum se întâmplă în cazul poveştilor moralizatoare. (Există unele basme amorale în care bunătatea sau răutatea, frumuseţea sau urâţenia nu joacă absolut nici un rol.) Etalarea polarităţii unor personaje îi permite copilului să priceapă mai uşor diferenţa dintre cele două extreme, ceea ce i-ar fi mult mai greu dacă personajele ar fi conturate ca asemănătoare celor reale, cu toate acele complexităţi care îi caracterizează pe indivizii reali. Ambiguităţile mai pot aştepta până când se va fi conturat o personalitate relativ stabilă, bazată pe o serie de identificări pozitive. Atunci copilul are o bază pentru a înţelege că există diferenţe majore între oameni şi că de el depinde ce model îşi va alege. Decizia fundamentală, pe care se va construi mai târziu întreaga dezvoltare a personalităţii copilului, este înlesnită de polarizările din basme.

în plus, opţiunile unui copil nu sunt întemeiate exclusiv pe opoziţia bine-rău, ci mai mult pe cine îi provoacă simpatia şi cine antipatia. Cu cât un personaj pozitiv este mai simplu şi mai direct, cu atât îi este mai uşor copilului să se identifice cu acesta şi să le deteste pe cele negative. Copilul se regăseşte în eroul pozitiv nu graţie bunătăţii lui, ci condiţiei eroului care emană o atracţie pozitivă profundă asupra lui. întrebarea pe care şi-o pune un copil nu este „Vreau să fiu un om bun?", ci „Ca cine aş vrea să fiu?". Copilul tranşează o astfel de dilemă proiectându-se deliberat într-un personaj sau altul. Dacă acest personaj de basm are un caracter pozitiv, atunci copilul va decide că şi el doreşte să fie un om bun.

Basmele amorale nu recurg la polarizare sau la juxtapunerea bine-rău; fiindcă aceste poveşti au o cu totul altă menire. Poveşti de genul *Motanului încălţat*, în care succesul eroului este asigurat printr-o serie de vicleşuguri, sau al celor în care, ca Jack, eroul fură comoara uriaşului nu construiesc caracterul prin alegerea dintre bine şi rău, ci ofe- rindu-i copilului

speranţa că până şi cel mai slab poate reuşi în viaţa. în definitiv, ce rost are să alegi să devii un om bun dacă eşti atât de insignifiant încât te temi că nu vei realiza niciodată nimic? Nu moralitatea constituie tema centrală în aceste poveşti, ci mai degrabă asigurarea că pentru fiecare individ există oportunitatea succesului. O alta importantă problemă existenţială este aceea dacă individul înfruntă viaţa crezând că poate face faţă tuturor dificultăţilor sau, dimpotrivă, aşteptându-se să fie mereu învins.

Conflictele intime, profunde care îşi au originea în instinctele primare şi în emoţiile noastre agresive sunt interzise în majoritatea literaturii moderne pentru copii, ceea ce nu-l ajută deloc pe copil să le *înfrunte*. *însă* copilul este expus sentimentelor disperate de singurătate şi izolare şi este deseori victima unor angoase ucigătoare. Cel mai adesea, el nu e capabil să exprime aceste emoţii în cuvinte sau o face doar indirect: teama de întuneric, de un animal anume, anxietate legată de corpul său. Cum recunoaşterea acestor emoţii la propriul său copil îl face pe părinte să se simtă neconfortabil, părintele tinde sa le ignore sau să le bagatelizeze, aşa cum procedează cu propriile sale anxietăţi, în ideea că temerile copilului vor fi în mod similar amuţite.

Basmul, în schimb, ia în serios anxietăţile şi dilemele existenţiale ale copilului şi le abordează direct: nevoia de a fi iubit şi frica de a fi lipsit de valoare; dragostea de viaţa şi frica de moarte. Mai mult chiar, basmul oferă soluţii în feluri care pot fi pricepute de copii la nivelul lor de înţelegere. De exemplu, basmele ating problema dorinţei de a trăi veşnic, concluzionând uneori; „Iar dacă n-au murit înseamnă că încă mai trăiesc şi astăzi”. Cealaltă formă de final: „Şi au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi” nu-l păcăleşte deloc pe copil că viaţa fără de moarte ar fi posibilă. însă îi sugerează ceea ce poate să aducă în mod exclusiv alinare sentimentului provocat de termenul limitat al vieţii noastre pe pământ – o legătura cu adevărat satisfăcătoare, durabilă, cu semenul nostru. Aceste poveşti ne învaţă

că atunci când cineva a reuşit acest lucru, a atins nivelul suprem de siguranţă emoţională a existenţei şi a permanenţei relaţionale; ceea ce e de ajuns pentru a spulbera frica de moarte. Când cineva a găsit iubirea matură adevărată, mai spune basmul, atunci nu mai are nevoie să îşi dorească viaţă veşnică. Ceea ce e sugerat de către un alt final de basm: „Şi au trăit multă vreme împreună, fericiţi şi mulţumiţi".

O abordare neinformată a basmelor consideră acest tip de fmal ca fiind îndeplinirea unei dorinţe lipsite de realism, fără a sesiza deloc importantul mesaj transmis copilului. Aceste poveşti îi spun că, formând o autentică relaţie interpersonală, poţi scăpa de angoasa obsesivă de separare (care, de altfel, constituie premisa pentru multe basme, fiind însă întotdeauna rezolvată în final). Mai mult chiar, arată basmul, acest final nu este posibil, aşa cum speră şi crede copilul, dacă rămâne etern ataşat de mama lui. Iar dacă ne încăpăţânăm să ne agăţăm de părinţi în încercarea de a scăpa de angoasa de separare şi de frica morţii nu facem decât să fim izgoniţi cu forţa, precum Hănsel şi Gretel.

Numai evadând în lume poate eroul din basm (copilul) sa se găsească pe sine; şi, făcând acest lucru, va reuşi şi să-şi găsească perechea cu care să trăiască fericit până la adânci bătrâneţi; adică fără să mai sufere vreodată de angoasa de separare. Basmul este orientat spre viitor şi îl călăuzeşte un copil – în termeni pe care el îi poate înţelege atât conştient, cât şi inconştient – să renunţe la dorinţele infantile de dependenţă şi să-şi făurească o existenţă independentă, mai satisfăcătoare.

Copiii de astăzi nu mai cresc în siguranţa unor familii extinse sau a unei comunităţi bine integrate. De aceea, chiar mai mult decât la vremea la care basmele au fost inventate, este important ca unui copil să-i fie prezentată imaginea unor eroi care pleacă singuri în lume şi care, deşi iniţial ignoră lucrurile cele mai importante, găsesc locuri sigure în lume urmându-şi calea dreaptă cu o încredere nestrămutată în sine.

Eroul de basm evoluează o vreme izolat, aşa cum şi copilul modern se simte adesea izolat. Eroul este ajutat de alianţe cu entităţi arhaice – un copac, un animal, natura –, iar copilul se simte mai apropiat de acestea decât majoritatea adulţilor. Soarta acestor eroi îl convinge pe copil că este posibil ca, asemeni lor, să se simtă uneori proscris şi părăsit în lume, bâjbâind în întuneric, dar că, tot asemeni lor, în cursul vieţii va fi călăuzit pas cu pas şi ajutat la nevoie. Astăzi, chiar mai mult decât în trecut, copilul are nevoie de asigurarea oferită de imaginea personajului izolat care, în pofida acestui fapt, este capabil să-şi făurească relaţii semnificative şi satisfăcătoare cu cei din jur.

Basmul – formă unică de expresie artistică

în timp ce îl distrează pe copil, basmul îl şi luminează în privinţa propriei sale fiinţe şi contribuie la formarea personalităţii lui. îi oferă sens la atâtea niveluri şi îmbogăţeşte existenţa copilului în atâtea feluri, încât nici o carte nu poate sublinia cât de importante sunt contribuţiile multiple şi diverse pe care astfel de poveşti le aduc la viaţa unui copil.

Această carte îşi propune să arate că basmele reprezintă, în formă imaginativă, în ce costă procesul unei dezvoltări umane sănătoase şi ca eie prezintă această dezvoltare într-un mod atractiv, încât copilul să se implice în ea. Procesul de creştere începe odată cu opoziţia faţă de părinţi şi frica de a creşte şi se încheie când tânărul s-a găsit cu adevărat pe sine însuşi, a atins independenţa psihologică şi maturitatea morala şi nu mai consideră sexul opus ameninţător sau demonic, ci este capabil să stabilească relaţii pozitive cu el. Pe scurt, această carte explică de ce basmele aduc o contribuţie psihologică atât de mare şi de benefică la maturizarea interioară a copilului.

Delectarea pe care o trăim când ne îngăduim să reacţionăm la un basm, vraja care ne cuprinde nu sunt declanşate de sensurile psihologice ale poveştii (deşi acestea contribuie la efectul respectiv), ci de virtuţile ei literare – povestea însăşi ca operă de artă.

Basmul n-ar reuşi să aibă acest impact psihologic asupra copilului dacă n-ar fi în primul rând o operă de artă.

Basmele sunt unice, nu numai ca expresie literară, dar şi ca opere de artă pe deplin comprehensibile pentru copil, cum nu este nici o altă formă de artă. Aşa cum se întâmplă cu toate marile opere de artă, semnificaţiile cele mai profunde ale basmelor variază pentru fiecare persoana în parte, variază chiar şi pentru aceeaşi persoană în momente diferite ale vieţii. Copilul va extrage o semnificaţie diferită din unul şi acelaşi basm în funcţie de interesele şi nevoile de moment. Ori de câte ori i se oferă şansa, el va reveni la acelaşi basm atunci când este gata să extindă semnificaţii vechi sau să le înlocuiască cu altele noi.

Ca opere de artă, basmele au multe aspecte care merită explorate, în afară de impactul şi semnificaţia psihologică pe care le tratează această carte. De exemplu, zestrea noastră culturală îşi găseşte expresia în basme, iar prin ele este transmisă minţii copilului*. Un volum viitor s-ar putea ocupa cu analiza contribuţiei unice pe care basmele pot şi reuşesc s-o aducă la educarea morală a copilului, un subiect abordat doar în treacăt în paginile următoare.

Folcloriştii se raportează la basme dintr-un unghi specific disciplinei lor; lingviştii şi criticii literari le examinează semnificaţia din alte raţiuni. Este interesant de observat ca, de exemplu, unii interpretează motivul Scufiţei Roşii înghiţită de lup ca pe o metaforă a nopţii care devorează ziua, a lunii eclipsând soarele, a iernii înlocuind anotimpurile calde, a zeului înghiţind victima sacrificată şi aşa mai departe. Oricât de interesante, aceste interpretări nu oferă prea mult unui părinte sau unui educator care vor să afle ce semnificaţie are un anumit basm pentru copil, a

' Un exemplu ne poate lămuri: în povestea Fraţilor Grimm *Cei şapte corbi*, şapte fraţi dispar şi devin corbi în momentul în care se naşte sora lor. Trebuie adusă apă din fântână într-un ulcior pentru botezul fetiţei, iar pierderea acestui ulcior reprezintă evenimentul predestinat pentru derularea poveştii.

Ceremonia botezului semnifică totodată debutul existenţei creştine. E posibil să-i considerăm pe cei şapte fraţi ca reprezentarea a ceea ce trebuie să dispară pentru a face viabilă creştinătatea. în acest caz ei ar reprezenta lumea păgână precreştină în care cele şapte planete corespund zeilor cereşti ai antichităţii. în consecinţă, fetiţa nou-născută este noua religie care poate deveni viabilă numai dacă vechiul crez nu interferează cu dezvoltarea ei. Apariţia creştinismului îi împinge în întuneric pe fraţii care reprezintă păgânismul. Iar sub formă de corbi aceştia sălăşluiesc pe un munte de la capătul lumii, ceea ce sugerează continuitatea existenţei lor într-o lume subterană, subconştientă. Revenirea în sânul umanităţii e posibilă doar pentru că surioara îşi sacrifică un deget, ceea ce corespunde ideii creştine conform căreia numai cei dispuşi să-şi sacrifice acea parte a trupului care îi împiedică să atingă perfecţiunea vor fi primiţi dincolo de porţile cerului. Noua religie, creştinismul, îi poate elibera chiar şi pe cei care s-au predat mai întâi păgânismului.

r

i

; cărui experienţă este, la urma urmelor, destul de străină de

| cea a interpretărilor lumii pe baza unor preocupări pentru

v natura sau zeităţile celeste.

I De asemenea, basmele abundă în motive religioase;

¡ multe poveşti biblice au aceeaşi natură ca şi basmele.

Asocierile conştiente şi inconştiente provocate de basme în mintea ascultătorului depind de sistemul general de referinţă şi de preocupările personale ale acestuia. Prin urmare, persoanele religioase vor identifica multe semnificaţii nemenţionate aici. Majoritatea basmelor îşi au originea în epoci în care reli- i gia constituia cel mai important segment al vieţii; astfel, ele ating, direct sau prin inferenţă, teme religioase. Poveştile din *O mie şi una de nopţi* sunt pline de referinţe la religia islamică. Multe basme occidentale au un conţinut religios; dar majoritatea

acestor poveşti sunt neglijate sau necunoscute publicului din ziua de azi tocmai din cauză că, pentru mulţi, temele religioase nu mai declanşează asocieri semnificative pe plan universal şi personal. Acest fapt este ilustrat de neglijarea uneia dintre cele mai frumoase poveşti a Fraţilor Grimm, *Pruncul Maicii Domnului.* începe exact ca *Hănsel şi Gretel:* „La marginea unei mari păduri îşi duceau cu greu traiul *un* tăietor de lemne şi soţia lui". La fel ca în *Hănsel şi Gretel,* aceştia sunt atât de săraci încât nu mai reuşesc să se hrănească, nici pe ei, nici pe fiica lor de trei ani. Mişcată de : necazul lor, Fecioara Maria îşi face apariţia propunându-le | s-o ia în grijă pe fetiţă, pe care o duce în rai. Acolo, fata duce i o viaţă minunată până la vârsta de paisprezece ani. în acest | moment, în mod asemănător cu ceea ce se întâmplă într-o i poveste total diferită, *Barbă Albastră,* Fecioara îi încre- | dinţează fetei cheile de la treisprezece uşi, dându-i permisiunea să deschidă douăsprezece şi interzicându-i sa intre
în cea de-a treisprezecea. Fata nu rezistă ispitei şi o deschide; minte când e întrebată, iar ca urmare trebuie să se întoarcă pe pământ, complet mută. Trece prin încercări groaznice şi urmează să fie arsă pe rug. în acel moment, vrând doar să-şi mărturisească nechibzuinţa, îşi recapătă vocea, iar Fecioara Maria o răsplăteşte cu „fericire pentru tot restul vieţii ei". Morala poveştii este că vocea folosită pentru minciună ne duce la pierzanie; mai bine să fim văduviţi de ea, aidoma eroinei din poveste. Dar vocea folosită pentru căinţă, pentru mărturisirea greşelilor şi rostirea adevărului ne izbăveşte.

Un *număr* considerabil de poveşti ale Fraţilor Grimm conţin sau încep cu aluzii religioase. *Copt şi răscopt începe* cu: „Pe vremea când Domnul umbla pe pământ, El şi Sfântul Petru au poposit într-o seară la casa unui fierar..", în altă poveste, *Om sărac, om bogat,* Dumnezeu, ca oricare erou de basm, se simte obosit de prea multă umblătură. Povestea începe aşa: „în vechime, când Domnul însuşi mai călătorea pe pământ laolaltă cu ceilalţi oameni, s-a întâmplat să

ostenească şi să-l prindă întunericul înainte de a ajunge la un han. înaintea lui răsăriră două case, una cu faţa spre cealaltă...". Cu toată importanţa şi fascinaţia pe care o reprezintă aceste aspecte religioase ale basmelor, ele rămân în afara interesului acestei cărţi şi nu vor fi analizate aici.

Deşi cartea de faţă îşi propune un obiectiv relativ limitat, acela de a clarifica de ce basmele sunt atât de importante pentru copii, ajutându-i să facă faţă problemelor legate de creştere şi de integrarea personalităţii, a trebuit să operăm unele delimitări considerabile, dar necesare.

Prima dintre acestea e motivată de faptul că în prezent doar un număr restrâns de basme sunt larg cunoscute. Mare parte din ideile acestei cărţi ar fi fost mult mai clar ilustrate dacă m-aş fi putut referi la unele dintre cele mai

r

1

\ obscure basme. Dar, din moment ce astfel de poveşti, deşi I bine cunoscute în vechime, sunt acum uitate, ar fi trebuit | retipărite aici, ceea ce ar fi făcut volumul greu de mânuit. Î De aceea am luat decizia de a mă concentra asupra unei se- İ rii de basme încă destul de populare, pentru a evidenţia unele dintre sensurile lor subterane şi a arăta cum acestea pot fi raportate la problemele de creştere ale copilului, la propria noastră înţelegere şi a lumii în care trăim. Iar a doua parte a cărţii, în loc să încerce un imposibil studiu exhaustiv, va analiza în detaliu câteva poveşti preferate, pentru sensurile şi plăcerea care pot fi obţinute din ele. i Dacă această carte s-ar fi axat doar pe una sau două po

veşti, ar fi posibilă evidenţierea mult mai multor aspecte, deşi nici atunci n-ar fi epuizat cercetarea profunzimilor lor; şi asta pentru că fiecare poveste are semnificaţii la foarte multe niveluri. Care poveste va avea cel mai mare impact asupra unui

anumit copil şi la ce vârstă, asta depinde ex- 1 clusiv de nivelul lui psihologic de dezvoltare şi de cele mai l presante probleme cu care se confruntă la momentul re- I spectiv. Deşi pe parcursul scrierii acestei cărţi mi s-a părut I perfect rezonabil să mă concentrez asupra sensurilor cen- [trale ale unui basm, acest fapt prezintă dezavantajul de a I neglija alte aspecte care ar putea fi mult mai semnificative ! pentru un anume copil, din cauza problemelor cu care se | confruntă la un moment dat. Aceasta, prin urmare, este o ; altă limitare necesară a acestei lucrări. \ Spre exemplu, analizând *Hänsel şi Gretel* am insistat asu-
5 pra faptului că un copil continuă să se agaţe de părinţi, deşi] a sosit vremea să înfrunte singur lumea, precum şi asupra j nevoii de a transcende o oralitate primară, simbolizată de i pasiunea copiilor pentru căsuţa din turtă dulce. Astfel, ; acest basm pare a avea cel mai mult de oferit unui copil pregătit să facă primii paşi în lume. Da o formă anxietăţilor lui şi îl linişteşte în privinţa acestor frici, deoarece, chiar în forma lor cea mai exagerată – anxietatea de a fi devorat –, ele se dovedesc neîntemeiate: copiii sunt victorioşi în final şi cel mai ameninţător duşman, vrăjitoarea, este categoric învins. Prin urmare, se poate susţine cu argumente puternice că acest basm este cel mai atrăgător şi valoros pentru un copil atunci când basmele încep să-şi exercite impactul be- nefic, adică în jurul vârstei de patru-cinci ani.

însă anxietatea de separare – frica de abandon – şi teama de înfometare, inclusiv lăcomia orală, nu sunt limitate la o anumită perioadă de dezvoltare. Astfel de frici apar în inconştient indiferent de vârstă şi de aceea această poveste este plină de semnificaţie şi de încurajare şi pentru copiii mult mai mari. De fapt, unui copil mai mare i-ar putea fi mai greu să admită în mod conştient existenţa fricii de a fi abandonat de părinţi sau să-şi înfrunte lăcomia orală; iar acesta este un motiv în plus pentru a lăsa basmul să se adreseze inconştientului său, să dea o formă anxietăţilor lui inconştiente şi să le potolească fără ca acest proces să fie vreodată conştientizat.

Alte caracteristici ale aceleiaşi poveşti îi pot oferi unui copil mai mare mult doritele asigurări şi îndrumări. în prima adolescenţă, o fată fusese fascinată de *Hamei şi Gretel* şi găsise multă mângâiere citind şi recitind basmul şi fantas- mând asupra lui. în copilărie fusese dominată de un frate puţin mai mare ca ea. într-un fel, acesta o ghidase asemeni lui Hănsel care înşira pietricelele care mai târziu îi vor călăuzi pe el şi pe sora lui înapoi acasă. Ca adolescentă, această fată continua să se bazeze pe fratele ei; iar segmentul amintit al cărţii îi dădea siguranţă. Dar în acelaşi timp îi displăcea dominaţia fratelui său. Fără a fi conştientă de asta pe

r

[

\ atunci, eforturile ei de a-şi câştiga independenţa se înv âr- f teau în jurul figurii lui Hănsel. Povestea îi comunica în- | conştientului ei că, urmându-l pe Hănsel, acesta o va [conduce înapoi acasă, nu înainte, iar în acelaşi timp era l semnificativ că, deşi Hănsel era conducătorul la începutul s poveştii, în final Gretel este cea care cucereşte libertatea şi I independenţa pentru amândoi, pentru că ea o răpune pe ! vrăjitoare. Ca adult, această femeie a ajuns să înţeleagă că | basmul o ajutase enorm în a se elibera de dominaţia fraternă, deoarece o convinsese că dependenţa iniţială de el nu trebuie să interfereze cu ascensiunea ei ulterioară. Aşadar, o poveste care, dintr-un anumit motiv, fusese semnificativă pentru ea la o vârstă fragedă a călăuzit-o în adolescenţă din cu totul alt motiv.

Motivul central din *Albă-ca-Zăpada* este fata puberă superioară în toate privinţele mamei vitrege, care din gelozie îi refuză o viaţă independentă – fapt ilustrat în

mod simbolic de încercările mamei vitrege de a o distruge pe Albă-ca-Zăpada. Însă pentru o anumită fetiţă de cinci ani sensul cel mai profund al poveştii era departe de aceste problemele ale pubertăţii. Mama ei era rece şi distantă, o făcea să se simtă a nimănui. Dar povestea o asigura că nu trebuie să dispere: Albă-ca-Zăpada, trădată de mama vitregă, era salvată de nişte bărbaţi – mai întâi de pitici, apoi de prinţ. Nici fata în cauză nu a disperat din cauza neglijenţei materne, având credinţa că salvarea va veni de la bărbaţi, j Convinsă că Albă-ca-Zăpada i-a arătat calea, arătându-i ce i trebuie să facă, fata s-a întors spre tata, care a reacţionat { pozitiv; pentru această fată *happy end-ul* basmului a făcut j posibilă găsirea unei soluţii fericite pentru impasul existen- \ ţial în care o aruncase dezinteresul mamei. Astfel, un basm j poate avea un sens important atât pentru un copil de cinci
ani, cât şi pentru unul de treisprezece, deşi semnificaţiile personale pe care aceştia le extrag pot fi cu totul diferite.

în *Rapunzel* aflăm că vrăjitoarea a ferecat-o pe Rapunzel într-un turn atunci când a împlinit doisprezece ani. Prin urmare, povestea ei se aseamănă cu a unei fete la vârsta pubertăţii şi a unei mame geloase care încearcă s-o împiedice să-şi câştige independenţa – problemă tipic adolescentină care îşi găseşte un sfârşit fericit când Rapunzel se uneşte cu prinţul ei. Dar un băiat de cinci ani a dobândit o cu totul altă încurajare din această poveste. Când a aflat că bunica lui, care avea grijă de el în cea mai mare parte a zilei, urma să fie internată în spital din cauza unei boli grave – mama copilului lucra în timpul zilei, iar tatăl era absent cu desăvârşire –, a cerut sa i se citească povestea lui Rapunzel. în acest moment critic al vieţii lui, două elemente ale poveştii erau importante pentru el. în primul rând, era vorba de siguranţa în care mama de substitut îl ţinea pe copil, ferindu-l de orice primejdie, idee foarte atrăgătoare pentru el în acel moment. Aşadar, ceea ce în mod normal ar fi interpretat ca o

reprezentare a unui comportament negativ şi egoist putea avea, în circumstanţe speciale, o semnificaţie foarte reconfortantă. Chiar mai important pentru băieţel era un alt motiv central al poveştii: Rapunzel găseşte în propriu-i corp mijlocul de a scăpa din situaţia dificilă în care se află – cosiţele pe care prinţul se caţără în odaia din turn. Faptul că trupul cuiva poate furniza soluţia salvatoare l-a asigurat pe copil că, la rigoare, va găsi şi el, în mod asemănător, sursa siguranţei în propriul său corp. Asta demonstrează că un basm – deoarece abordează probleme umane esenţiale în cea mai imaginativă formă şi într-un mod indirect – îi poate oferi mult unui băieţel, chiar dacă eroina este o adolescentă.

Aceste exemple vă pot ajuta să înlăturaţi orice impresie lăsată de concentrarea mea asupra motivelor centrale ale unei poveşti şi demonstrează că basmele au o mare semnificaţie psihologică pentru copiii de toate vârstele, atât băieţi cât şi fete, indiferent de vârsta şi sexul eroului din poveste. Un sens personal deosebit poate fi desprins din basme pentru că ele înlesnesc schimbările în procesul de identificare pe măsură ce copilul se confruntă cu diverse probleme, una câte una. în lumina identificării iniţiale cu Gretel cea bucuroasă să fie călăuzită de Hänsel, identificarea ulterioară cu Gretel cea care o răpune pe vrăjitoare a făcut drumul spre independenţă al adolescentei mai plin de recompense şi mai sigur. Iar băiatul care la început a găsit siguranţă în ide- ea de a fi ţinut la adăpost în turn s-a bucurat mai târziu descoperind că e mult mai sigur să se bazeze pe resursele propriului său corp, care îi furnizează soluţia salvatoare.

Din moment ce nu putem şti la ce vârstă un anumit basm va avea cel mai mare impact pentru un copil anume, nu avem cum să decidem care din multitudinea de basme ar trebui să-i fie spus la un moment dat sau de ce. Asta numai copilul poate determina şi releva prin intensitatea emoţiilor cu care reacţionează la ceea ce o poveste îi evocă la nivel conştient şi inconştient. Desigur, un părinte va începe

prin a-i spune sau a-i citi copilului povestea pe care a îndrăgit-o în copilărie sau îi place acum. Dacă un copil nu e captivat de poveste înseamnă că motivele şi temele acesteia n-au reuşit să declanşeze o reacţie semnificativă la momentul respectiv din viaţa lui. Atunci ar fi mai bine ca seara următoare să i se spună alt basm. Curând, va da de înţeles care poveste a devenit importantă pentru el, fie printr-o reacţie spontană, fie prin rugămintea de a-i fi spusă aceeaşi poveste iar şi iar. Dacă totul merge bine, entuziasmul copilului pentru respectiva poveste va fi contagios, iar povestea va deveni importantă şi pentru părinte, dacă nu pentru alt motiv, măcar pentru faptul că înseamnă atât de mult pentru copilul său. în sfârşit, va veni vremea când copilul va fi obţinut tot ce era de obţinut din povestea preferată sau când problemele care îl făcuseră să reacţioneze la ea vor fi fost înlocuite de altele care îşi găsesc o expresie mai potrivită în altă poveste. Atunci e posibil ca el să-şi piardă pentru o vreme interesul pentru povestea respectivă şi să-i placă mult mai mult o alta. Când le spunem copiilor poveşti, întotdeauna cel mai bine este să lăsăm alegerea în seama lor.

Chiar dacă un părinte intuieşte corect motivele pentru care copilul s-a implicat emoţional într-o poveste anume, trebuie să le păstreze pentru sine. Experienţele şi reacţiile cele mai importante ale unui copil la o vârstă fragedă sunt în mare măsură de natură subconştientă şi trebuie să rămână aşa până ce ajunge Ia o vârstă mult mai matură şi la o capacitate de înţelegere mai mare. E întotdeauna o intruziune să interpretezi gândurile inconştiente ale cuiva, să-i aduci la cunoştinţa ceea ce el vrea să rămână în preconşti- ent, iar acest lucru e şi mai adevărat când e vorba de un copil. La fel de important pentru starea de bine a unui copil, pe lângă sentimentul că părintele îi împărtăşeşte emoţiile delectându-se cu acelaşi basm, este sentimentul că gândurile sale lăuntrice nu-i sunt cunoscute părintelui până când el nu decide să i le dezvăluie. Dacă părintele dă de înţeles că le cunoaşte deja,

copilul este împiedicat să-i facă darul cel mai preţios, acela de a-i împărtăşi părintelui ceea ce până atunci fusese intim şi secret pentru copil. Şi cum, în plus, părintele este mult mai puternic decât copilul, dominaţia acestuia poate apărea ca lipsită de limite – prin urmare distructiv de copleşitoare – dacă părintele pare capabil să citească gândurile secrete ale copilului şi să-i cunoască sentimentele cele mai ascunse chiar înainte ca el însuşi să înceapă să le conştientizeze.

Mai mult decât atât, a-i explica unui copil de ce un basm este atât de captivant pentru el distruge farmecul exercitat de poveste, care depinde în mare măsură de faptul că un copil nu ştie prea bine de ce îl încântă. Iar odată cu puterea de a fermeca se pierde şi potenţialul poveştii de a-l ajuta pe copil să lupte de unul singur şi să facă faţă acelei probleme care a făcut povestea importantă pentru el de la bun început. Interpretările adulte, oricât ar fi de corecte, îi răpesc copilului şansa de a simţi că, de unul singur, ascultând în mod repetat povestea şi reflectând la ea, a făcut faţă cu succes unei situaţii dificile. Creştem şi găsim un sens în viaţă şi încredere în noi înşine înţelegând şi rezolvân- du-ne problemele personale prin propriile noastre forţe, nu datorită explicaţiilor altora.

Motivele din basme nu sunt nişte simptome nevrotice care trebuie înţelese raţional pentru a scăpa de ele. Aceste motive sunt resimţite ca fascinante, deoarece copilul se simte apreciat şi profund înţeles în sentimentele, speranţele şi temerile lui, fără a fi târâte la suprafaţă şi investigate în lumina crudă a raţionalului care încă îl depăşeşte. Basmele îmbogăţesc viaţa unui copil conferindu-i o dimensiune magica pentru simplul fapt că el nu-şi dă seama exact cum l-au fermecat poveştile.Această carte a fost scrisă pentru a-i ajuta pe adulţi, în special pe cei care au copii în grijă, să înţeleagă pe deplin importanţa acestor poveşti. Aşa cum am afirmat şi înainte, numeroase alte interpretări, pe lângă cele propuse în textul care urmează, pot fi pertinente;

basmele, ca orice operă de artă adevărată, posedă o zestre şi o profunzime plurivalente care transcend cu mult ceea ce poate poate extrage din ele chiar şi cea mai aprofundată examinare discursivă. Afirmaţiile din această carte ar trebui considerate simple ilustrări şi sugestii. Dacă cititorul va fi stimulat să pătrundă dincolo de suprafaţă, în felul său, atunci va extrage din aceste poveşti o şi mai mare varietate de semnificaţii personale, care vor deveni mai pline de sensuri şi pentru copiii cărora leva spune poveştile.

Aici însă trebuie să notăm o limitare extrem de importantă: adevăratul înţeles şi impactul unui basm pot fi apreciate, iar magia lui poate fi resimţită, numai prin parcurgerea poveştii în forma ei originală. Descrierea principalelor calităţi ale unui basm te ajută la tel de puţin să intuieşti despre ce este acel basm pe cât contează enumerarea evenimentelor dintr-un poem pentru aprecierea acestuia. însă o atare descriere a calităţilor basmelor este tot ce poate oferi o astfel de carte, fără a merge atât de departe încât să reproducă poveştile. Din moment ce majoritatea basmelor sunt uşor accesibile, sper că această carte va fi citită în paralel cu recitirea poveştilor discutate*. Fie că e vorba de *Scufiţa Roşie, Cenuşăreasa* sau oricare alt basm, numai povestea însăşi poate permite o apreciere a virtuţilor ei poetice şi, totodată, o înţelegere a felului în care îmbogăţeşte o minte deschisă.

' Versiunile basmelor analizate în această carte sunt consemnate în notele de final

.PARTEA ÎNTÂI

UN PUMN DE MAGI

EVIAŢA INTUITĂ DIN INTERIOR

„Scufiţa Roşie a fost prima mea dragoste. Simţeam că, dacă m-aş fi putut căsători cu Scufiţa

Roşie, aş fi cunoscut fericirea supremă.” Această mărturisire a lui Charles Dickens indică faptul că şi el, asemeni milioanelor de copii anonimi din întreaga lume, de-a lungul secolelor, s-a aflat sub vraja basmelor. Chiar atunci când ajunsese celebru în întreaga lume, Dickens a recunoscut impactul profund formator pe care personajele şi evenimentele magice din basme l-au avut asupra lui şi a geniului său creativ. **În** repetate rânduri şi-a exprimat dispreţul pentru cei care, motivaţi de un raţionalism meschin şi needucat, s-au încăpăţânat să raţionalizeze, să cenzureze şi să interzică aceste poveşti, vitregind copiii de contribuţiile importante pe care basmele le-ar putea aduce în viaţa lor. Dickens a înţeles că fantezia basmelor îi ajută pe copii mai bine decât orice altceva în sarcina lor cel mai dificilă şi totuşi cea mai importantă şi mai satisfăcătoare: atingerea unui nivel mai matur de conştiinţă pentru a civiliza presiunile haotice ale inconştientului[1].

Astăzi, la fel ca în trecut, atât minţile copiilor creativi, cât şi ale celor de nivel mediu pot fi stimulate să aprecieze lucrurile frumoase în viaţă prin intermediul basmelor, de la care se poate face mult mai uşor trecerea la admiraţia faţa de marile opere literare şi artistice. Poetul Louis MacNeice, de exemplu, afirmă că „Adevăratele basme au însemnat întotdeauna mult pentru mine, chiar şi atunci când am urmat cursurile unei şcoli private, unde te faceai de ruşine dacă recunoşteai aşa ceva. Contrar a ceea ce mulţi spun chiar şi acum, un basm, cel puţin în varianta clasică, are o structură mult mai solidă decât majoritatea romanelor naturaliste, al căror impact e doar ceva mai mare decât un articol de la rubrica mondenă a unui ziar. De la basmele populare şi cele sofisticate, ca ale lui Hans Andersen, de la mitologia nordică şi poveşti precum cele două cărţi cu *Alice* şi *Copiii apelor* am ajuns în jurul vârstei de doisprezece ani la *Faerie Queene*”[2]. Critici literari ca G.K. Chesterton şi C.S. Lewis erau de părere că basmele sunt „explorări spirituale” şi, prin urmare, „cele mai

autentice" din moment ce revelează „viaţa umana aşa cum este văzută, simţită sau intuită din interior"[3].

Basmele, spre deosebire de orice altă formă de literatură, îl îndrumă pe copil să-şi descopere identitatea şi chemarea, iar în acelaşi timp îi sugerează ce fel de experienţe sunt necesare pentru a-şi dezvolta mai departe caracterul. Basmele îi dau de înţeles că o viaţă bună, plină de satisfacţii, este la îndemâna lui în pofida adversităţilor – însă numai dacă nu se va speria de confruntările pline de riscuri, iară de care nu poate dobândi o identitate autentică. Aceste poveşti îi promit copilului că, dacă îndrăzneşte să se implice într-o astfel de căutare teribilă şi plină de încercări, forţe binevoitoare îi vor veni în ajutor, iar el va izbândi. în acelaşi timp, poveştile avertizează că aceia care sunt prea timizi şi înguşti la minte vor trebui să se mulţumească cu o existenţă derizorie – dacă nu cumva îi aşteaptă o soartă şi mai amarnică.



Copiii din generaţiile trecute, care iubeau basmele bă- xiuindu-le importanţa, erau dispreţuiţi numai de cei pedanţi, cum i s-a întâmplat lui MacNeice. Astăzi, mulţi dintre copiii noştri sunt mult mai grav afectaţi – pentru că **sunt** privaţi de şansa de a citi sau asculta vreodată un basm. Majoritatea copiilor vin acum în contact cu basmele doar prin intermediul unor versiuni simplificate şi înfrumuse- ţate care le îmblânzesc semnificaţiile şi le răpesc sensul prolund – versiuni precum cele din filme sau seriale de televiziune, în care basmele sunt transformate într-o distracţie găunoasă.

De-a lungul celei mai mari părţi din istoria omenirii, în afara experienţei imediate din sânul familiei, viaţa intelectuală a unui copil era dependentă de poveştile religioase şi mitologice şi de basmele populare. Această literatură tradiţională alimenta imaginaţia copilului şi îi stimula capacitatea de a fantasma. Simultan, din moment ce aceste poveşti răspundeau la întrebările cele mai importante

ale copilului, ele erau un factor major al socializării lui. Miturile şi rudele lor apropiate, legendele religioase, furnizau materialul din care copiii îşi formau concepţia despre originea şi finalitatea acestei lumi şi despre idealurile sociale după care un copil se putea modela. Acestea erau imaginile care îi reprezentau pe neînvinsul erou Ahile şi vicleanul Odiseu; pe Hercule, a cărui viaţă tumultoasă stătea mărturie că nu este sub demnitatea celui mai puternic om să cureţe cel mai mizerabil grajd; pe Sf. Martin, cel care şi-a tăiat haina în două pentru a înveli un cerşetor sărman. încă înainte de Freud, mitul lui Oedip devenise imaginea prin care înţelegem mereu noile, dar străvechile probleme izvorâte din sentimentele noastre complexe şi ambivalenţe faţă de părinţi. Freud s-a referit la această legendă a antichităţii pentru a ne face conştienţi de
inevitabilul cazan de emoţii cu care trebuie să se confrunte fiecare copil, în felul lui, la o vârstă sau alta.

în civilizaţia hindusă, povestea lui Rama şi Sita (parte din *Ramayana),* care ne prezintă curajul lor paşnic şi devotamentul pasionat al fiecăruia pentru celălalt, este prototipul relaţiilor maritale şi de dragoste. Mai mult, această cultură încurajează fiecare individ sa reitereze acest mit în propria sa viaţă; fiecare mireasă hindusă se numeşte Sita, iar în timpul ceremoniei nupţiale interpretează anumite episoade ale mitului.

într-un basm, procesele interne sunt externalizate şi devin comprehensibile, aşa cum sunt reprezentate de către personajele şi evenimentele poveştii. Acesta este motivul pentru care, în medicina hindusă tradiţională, unei persoane care suferea de o tulburare psihică i se oferea pentru meditaţie un basm care întruchipa problema sa. Era de aşteptat ca, prin contemplarea poveştii, persoana tulburată sa vizualizeze atât natura impasului existenţial de care suferea, cât şi posibilitatea rezolvării acestuia. Prin ceea ce un anumit basm sugera despre deznădejde,

speranţe şi metodele de a învinge greutăţile, pacientul putea descoperi nu numai o cale de a ieşi din suferinţă, ci şi de a se găsi pe sine, aidoma eroului din poveste.

însă importanţa majoră pe care o au basmele în procesul de devenire a individului rezidă în cu totul altceva decât învăţămintele despre modurile corecte de a se comporta în viaţă – înţelepciune furnizată abundent de religie, mituri şi fabule. Basmele nu pretind să descrie lumea aşa cum este şi nici nu sfătuiesc pe cineva cum ar trebui să acţioneze. Dacă ar face-o, pacientul hindus ar fi nevoit să copieze un model comportamental – ceea ce nu e numai o proastă terapie, e chiar opusul terapiei. Basmul este terapeutic fiindcă pacientul îşi descoperă *propriile* soluţii, meditând asupra a ceea ce povestea pare să implice despre el şi conflictele lui interioare în acel moment al vieţii. De regulă, conţinutul poveştii alese nu are nimic de-a face cu viaţa exterioară a pacientului, însă are foarte multă legătură cu problemele lui interioare care par de neînţeles şi prin urmare de nerezolvat. Basmul nu face niciodată vreo referinţă transparentă la lumea exterioară, chiar dacă poate să înceapă destul de realist şi să aibă inserate în ţesătura naraţiunii aspecte ale vieţii cotidiene. Natura nerealistă a acestor poveşti (împotriva căreia obiectează raţionaliştii înguşti) este un mecanism important, pentru că evidenţiază faptul că preocuparea basmului nu este informaţia utilă despre lumea exterioara, ci procesele interioare care au loc într-un individ.

în majoritatea culturilor nu există o demarcaţie clară între mit, folclor şi basm; toate acestea, împreună, formează literatura societăţilor prealfabetizate. Limbile scandinave au un singur cuvânt pentru ele: *saga*. Germana a păstrat cuvântul *Sage* pentru mituri, în timp ce basmele sunt numite *Märchen*. E păcat că atât în engleză cât şi în franceză denumirile pentru aceste poveşti pun accentul pe cuvântul „zână” *(fairy/fee)* – fiindcă în majoritatea basmelor nu apar zâne. Miturile şi basmele ating o

formă finita numai când sunt fixate prin scris şi nu mai sunt supuse unor schimbări continue. înainte de a fi scrise, de-a lungul secolelor, aceste poveşti erau fie condensate, fie stufos elaborate în procesul de repovestire; iar o seamă de poveşti s-au contopit unele cu altele. Totul se modifica în funcţie de ceea ce povestitorul credea că prezintă atracţia cea mai mare pentru ascultători, de interesele lui de moment sau de problemele specifice epocii sale.

Unele basme şi poveşti folclorice au evoluat din mituri; altele erau incluse în acestea. Ambele forme întruchipau experienţa cumulativă a societăţii, pentru că oamenii doreau să-şi amintească pentru ei înşişi înţelepciunea trecutului sau să o transmită generaţiilor viitoare. Aceste poveşti constituie vehiculele iluminărilor profunde care au impulsionat omenirea de-a lungul existenţei sale pline de lungi vicisitudini, o moştenire care nu este oferită în nici o alta formă atât de simplu şi direct sau de accesibil pentru copii.

Miturile şi basmele au multe în comun. Dar în mituri, mult mai mult decât în basme, eroul popular este prezentat auditorului ca un personaj care ar trebui să fíe imitat cât mai fidel posibil.

Un mit, asemeni basmului, poate exprima un conflict interior într-o formă simbolică, sugerând modul de rezolvare – dar acesta nu e neapărat interesul major al mitului. Mitul îşi expune tema într-o manieră maiestuoasă; conţine o forţa spirituală; iar divinul este prezent şi trăit sub forma unor eroi supraumani care impun mereu noi sarcini muritorilor de rând. Şi, oricât am încerca noi, muritorii, să fim ca aceşti eroi, vom rămâne întotdeauna, în mod evident, inferiori lor.

Personajele şi evenimentele basmelor ilustrează şi personifică, de asemenea, conflicte interioare, dar ele sugerează extrem de subtil cum ar trebui rezolvate aceste conflicte şi ce paşi ar trebui tăcuţi pentru accederea la un umanism superior. Basmul se prezintă într-o formă simplă, familiară; ascultătorului nu i se cere nimic. Asta face ca nici

măcar un copil foarte mic să nu se simtă obligat să se poarte într-un anume fel şi nu i se dă niciodată senzaţia că ar fi inferior. Departe de a impune cerinţe, basmul oferă asigurări.
speranţă în viitor şi conţine promisiunea implicită a unui final fericit. De aceea Lewis Carroll l-a denumit „darul din dragoste” – sintagmă greu de asociat cu miturile*.

Desigur, nu fiecare poveste dintr-o culegere cu titlul „Basme” întruneşte aceste criterii. Multe dintre aceste poveşti sunt simple texte de divertisment, poveşti moralizatoare sau fabule. în cazul fabulelor, acestea comunică prin cuvinte, acţiuni sau evenimente – oricât de fabuloase – ce ar trebui să facem. Fabulele pretind şi ameninţă – fiind moralizatoare – sau pur şi simplu amuză. Pentru a decide daca o poveste este un basm sau ceva cu totul diferit, ne putem întreba dacă poate fi numită, tară a greşi, un dar din dragoste pentru copil. Nu e o formulă tocmai rea pentru a ajunge la o clasificare.

Pentru a înţelege cum vede copilul basmele, să luăm ca exemple numeroasele basme în care un copil îl păcăleşte pe uriaşul care îl intimidează sau chiar îl ameninţă cu moartea. Faptul că un copil înţelege în mod intuitiv ce reprezintă aceşti „uriaşi” este ilustrat de reacţia spontană a unui băiat de cinci ani.

încurajată de discuţia despre importanţa basmelor pentru copii, o mama şi-a depăşit ezitarea de a-i citi fiului asemenea poveşti „sângeroase şi ameninţătoare”. Din conversaţiile cu el, ea ştia deja că băieţelul era bântuit de

' „Copilă cu frunte pură, neumbrită, Cu ochi visători şi miraţi!
Deşi timpul zboară, ¡ar pe noi Ne desparte o jumătate de viaţă,
Zâmbetul tău iubitor va primi negreşit Darul din dragoste al unui basm.”
C.L. Dodgson (Lewis Carroll), *Through the Looking Glass.*

fantasme în care oamenii mănâncă alţi oameni. Aşa că i-a povestit *Jack, ucigaşul de uriaşi*[4]. Reacţia lui la sfârşitul poveştii a fost: „Nu există uriaşi, nu-i aşa?”. înainte ca mama să-i dea asigurări printr-un răspuns care îi stătea pe limbă – ceea ce ar fi distrus valoarea

poveştii pentru copil el a continuat: „Dar există oameni mari şi ei sunt ca uriaşii”. La vârsta de cinci ani, a înţeles mesajul încurajator al poveştii: deşi adulţii pot apărea ca nişte uriaşi înfricoşători, un băieţel şiret le poate veni de hac.

Această remarcă dezvăluie una dintre cauzele pentru reticenţa adulţilor de a spune basme: nu este plăcut gândul că uneori suntem percepuţi ca nişte uriaşi ameninţători de către copiii noştri, deşi aşa este. Şi nici nu vrem să acceptăm cât de uşor li se pare că pot să ne păcălească sau să ne ridiculizeze şi cât de încântaţi sunt de ideea aceasta, însă, fie că le spunem sau nu basme – aşa cum o dovedeşte exemplul acestui băieţel –, chiar le apărem ca nişte uriaşi egoişti care vor să păstreze doar pentru ei toate acele lucruri minunate care ne fac puternici. Basmele îi consolează pe copii asigurându-i ca în cele din urmă îl vor răpune pe uriaş – de exemplu, pot creşte sa ajungă aidoma uriaşului şi să fie la fel de puternici. Acestea sunt „marile speranţe care ne fac bărbaţi”[5].

Şi mai important este faptul că, dacă noi, părinţii, le spunem copiilor basme, le putem oferi cea mai mare asigurare dintre toate: că suntem de acord să cocheteze cu ideea de a le veni de hac acestor uriaşi. în acest caz a citi nu este acelaşi lucru cu a ţi se citi povestea, fiindcă atunci când citeşte de unul singur copilul ar putea să creadă ca numai un străin – persoana care a scris basmul sau a editat cartea – aproba păcălirea sau uciderea uriaşului. Dar, când părinţii lui îi *spun* povestea, un copil poate fi sigur că ei aprobă revanşa din imaginaţia lui pentru ameninţarea reprezentată de dominaţia adulţilor.

PESCARUL Şf DUHUL

Basmul comparat cu fabula

O poveste din *O mie şi una de nopţi*, *Pescarul şi Duhul*, redă aproape complet motivul de basm în care un uriaş intră în conflict cu o persoană obişnuită[6]. Această temă este comună tuturor culturilor într-o formă sau alta, din moment ce copiii din întreaga lume se tem şi tremură din cauza puterii pe care

adulţii o deţin asupra lor. (în Occident tema este cel mai bine cunoscută în forma expusă de povestea Fraţilor Grimm *Duhul din sticlă*.) Copiii ştiu că, dacă nu se supun voinţei adulţilor, nu au decât o cale de a scăpa de mânia lor: să-i păcălească.

Pescarul şi Duhul ne istoriseşte cum un pescar sărac aruncă năvodul în mare de patru ori la rând. Prima dată scoate un măgar mort, a doua oară un ulcior plin de nisip şi mâl. A treia încercare îi aduce chiar mai puţin: oale sparte şi cioburi de sticla. A patra oară, pescarul scoate un vas de aramă. Când îl destupă, un nor imens răzbate afară, materializându-se într-un duh uriaş care îl ameninţă cu moartea pe pescar în ciuda implorărilor acestuia. Pescarul se salvează printr-un vicleşug: îl aţâţă pe uriaş, îndoindu-se cu voce tare că un asemenea duh imens ar putea vreodată să încapă într-un vas atât de mic, iar astfel îl determină pe duh să intre din nou în vasul de aramă, pentru a-i dovedi contrariul. Atunci, iute, pescarul astupă vasul şi-l sigilează, după care îl aruncă înapoi în ocean.

în alte culturi acelaşi motiv poate apărea într-o versiune în care figura malefică se materializează într-un animal feroce şi-l ameninţă pe erou că-l va devora, iar acesta, în afara vicleniei, nu are cum să se măsoare cu adversarul. Atunci eroul gândeşte cu voce tare că sigur e uşor pentru un spirit atât de puternic să se transforme într-o creatură uriaşă, dar ca i-ar fi imposibil să se transforme într-un animal pitic, în şoricel sau pasăre, de exemplu. Acest apel la vanitatea spiritului îi pecetluieşte sfârşitul. Ca să demonstreze că nimic nu-i este cu neputinţa, spiritul malefic *se transformă într-un* animal minuscul, pe care apoi eroul îl răpune cu uşurinţă[7].

Povestea *Pescarul şi Duhul* este mai bogată în mesaje ascunse decât celelalte versiuni ale acestui motiv de basm, conţinând detalii semnificative care nu se găsesc întotdeauna în celelalte variante. Un asemenea element este relatarea despre cum a devenit duhul atât de nemilos încât să vrea să omoare persoana care i-a redat libertatea; un alt aspect este

acela că trei încercări nereuşite sunt în cele din urmă răsplătite la cea de-a patra.

Conform eticii adulţilor, cu cât prizonieratul durează mai mult, cu atât mai recunoscător ar trebui să fie prizonierul faţă de persoana care îl eliberează. Dar altfel descrie lucrurile duhul: stând închis în sticla în prima sută de ani, „mi-am spus în sinea mea: «Pe cel care mă va elibera îl voi îmbogăţi odată pentru totdeauna». Dar după ce s-a scurs tot secolul şi nimeni nu m-a eliberat am intrat în a doua sută de ani spunând: «Pentru acela care mă va elibera voi deschide comorile pământului». însă nimeni nu m-a eliberat şi astfel au trecut patru sute de ani. Apoi am zis: «Celui care mă va elibera îi voi împlini trei dorinţe». însă nimeni nu m-a eliberat. Atunci m-am înfuriat cumplit şi mi-am zis: «Pe acela care de-acum încolo ma va elibera îl voi ucide...»„

Exact asta simte un copil mic atunci când se crede „abandonat”. La început se gândeşte cât de bucuros va fi când se va întoarce mama lui; iar când e trimis în camera lui, cât de bucuros când i se va permite să iasă iar şi cum îşi va răsplăti mama. Dar odată cu trecerea timpului copilul devine tot mai supărat şi îşi imaginează cum se va răzbuna pe cei care l-au surghiunit. Faptul că în realitate el ar putea fi foarte fericit când i se ridică pedeapsa nu schimbă felul în care gândurile lui evoluează de la recunoştinţă la răzbunare faţa de cei care i-au provocat un anume disconfort. Astfel, evoluţia gândurilor duhului conferă poveştii valoare de adevăr psihologic pentru copil.

Un exemplu al acestei progresii a sentimentelor îl constituie experienţa unui băieţel de trei ani ai cărui părinţi plecaseră în străinătate pentru câteva săptămâni. Băieţelul vorbea destul de mult înainte de plecarea părinţilor şi a continuat să vorbească la fel şi cu femeia care avea grijă de el sau cu alţi oameni. Dar după ce părinţii s-au întors n-a mai scos o vorbă cu nimeni timp de două săptămâni. Din ceea ce-i declarase femeii în primele zile ale absenţei părinţilor, era clar că aştepta cu mare

nerăbdare reîntoarcerea lor. însă spre sfârşitul primei săptămâni începuse să vorbească despre cât de supărat era pentru că-l lăsaseră singur şi cum se va răzbuna când se vor întoarce. O săptămână mai târziu refuza chiar să vorbească despre părinţi şi devenea agresiv când cineva aducea discuţia despre ei. Când în cele din urmă părinţii lui s-au întors, copilul i-a tratat cu muţenie. în ciuda tuturor încercărilor de a-l consola, băiatul a rămas neclintit în atitudinea lui de respingere. Au fost necesare câteva săptămâni de compasiune şi înţelegere a stării prin care trecea înainte ca băiatul să revină la starea normală. E clar că pe măsură ce timpul se scursese furia copilului se întetea, devenind atât de acerba şi de copleşitoare încât se temuse că, dacă şi-ar da drumul, îşi va distruge părinţii sau va ii distrus ca reacţie. Refuzul de a vorbi constituia apărarea lui: modalitatea prin care se apăra atât pe el cât şi pe părinţi împotriva consecinţelor furiei lui teribile.

Nu avem cum să ştim dacă în limba în care a fost scrisă *Pescarul şi Duhul* există o expresie similară cu cea din limba engleză despre *bottled-upfeelings* [emoţii înăbuşite, „închise în sticlă" – n. tr.]. Dar imaginea închiderii într-o sticlă este la fel de valabilă acum ca şi atunci. într-o formă sau alta, fiecare copil a trecut prin experienţe similare cu cele ale băieţelului de trei ani, deşi poate nu într-o formă atât de extremă şi fără reacţii atât de dramatice. în sinea lui, copilul nu ştia ce i s-a întâmplat – tot ce ştia era că *trebuie* să acţioneze ca atare. Eforturile de a-I ajuta pe un astfel de copil să înţeleagă raţional ce i se întâmplă nu vor schimba nimic, din moment ce încă nu judecă raţional.

Dacă îi spui unui copil că un băieţel s-a supărat aşa de Ure pe părinţi încât nu le-a mai vorbit două săptămâni, reacţia lui va fi „Ce prostie!". Dacă încerci să-i explici de ce băieţelul n-a vorbit doua săptămâni, copilul căruia i te adresezi crede şi mai mult ca o astfel de reacţie este prostească – nu numai pentru că el consideră acest comportament stupid, dar şi pentru că explicaţia n-are nici un sens pentru el.

Un copil nu poate accepta în mod conştient că furia îl poate duce la muţenie sau că ar putea dori să-i distrugă pe cei care îi asigură existenţa. A înţelege acest lucru ar însemna să accepte faptul că propriile lui emoţii îl pot copleşi într-atât încât să nu le mai poată controla – o idee înfricoşătoare. Gândul ca în noi exista forţe care nu pot fi controlate e mult prea periculos pentru a cocheta cu el, nu numai în cazul unui copil*.

Acţiunea ia locul înţelegerii pentru un copil, iar acest proces devine şi mai acut cu cât este mai afectat de emoţii. Un copil poate învăţa să *declare* altceva, influenţat fiind de un adult, dar din punctul lui de vedere oamenii nu plâng fiindcă sunt trişti; ei pur şi simplu plâng. Oamenii nu lovesc şi distrug sau încetează să mai vorbească pentru ca sunt furioşi; ei pur şi simplu fac aceste lucruri. Un copil poate învăţa să-şi liniştească părinţii, explicându-şi acţiunile astfel: „Am făcut-o pentru că eram furios" – dar asta nu schimbă cu nimic faptul că un copil nu resimte furia ca furie, ci doar ca un impuls de a lovi, de a distruge sau de a rămâne tăcut. Abia la pubertate ajungem să ne recunoaştem emoţiile ca atare, fără să acţionăm imediat sub impulsul lor sau să ne dorim s-o facem.

Procesele inconştiente ale copilului se pot clarifica în sinea lui numai prin intermediul unor imagini care se adresează direct inconştientului său. Imaginile evocate de basm reuşesc acest lucru. La fel cum un copil nu gândeşte: „Când mama se va întoarce voi fi bucuros", ci „Am să-i dau ceva"; la fel şi-a spus duhul: „îl voi îmbogăţi pe cel care mă va elibera" Cum copilul nu gândeşte „Sunt atât de

---

* Cât de neliniştitor este pentru un copil gândul că, fără să ştie, se petrec transformări puternice în el poate *fi* ilustrat de ceea ce *i* s-a întâmplat unui băiat de şapte ani când părinţii au încercat să-i explice că emoţiile l-au împins să comită ceea ce ei – şi el – dezaprobau cu severitate. Reacţia copilului a fost: „Vreţi să spuneţi că există în mine o maşinărie care ticăie neîncetat şi poate exploda oricând?". Din acel moment băiatul a trăit într-o adevărată teroare a unei autodistrugeri iminente.

furios, când îl văd îl omor", ci „Când îl văd, îl omor", cum declară şi duhul „îl voi ucide pe cel ce ma va elibera". Dacă spunem despre o persoană *reală* că vorbeşte sau gândeşte aşa, ideea respectivă dă naştere la prea multă anxietate pentru a o înţelege. Dar copilul ştie că duhul e o figură imaginară şi îşi permite să recunoască motivaţia duhului, fără a o compara în mod direct cu a lui.

Pe măsură ce copilul dezvoltă o serie de fantezii în jurul poveştii – iar dacă nu o face, basmul îşi pierde din impact –, el se familiarizează tot mai mult cu felul în care duhul reacţionează Ia frustrări şi încarcerare, un pas important în a se obişnui cu reacţiile paralele din sine însuşi. Fiind vorba de un basm dintr-un tărâm imaginar care confruntă copilul cu aceste formule de comportament, el poate pendula în mintea lui între „E adevărat, aşa acţionăm şi reacţionăm" şi „Nu e nimic adevărat, e doar o poveste", în funcţie de cât de pregătit este pentru a recunoaşte existenţa acestor procese în el însuşi.

Cel mai important aspect este acela ca, din moment ce basmul garantează un final fericit, copilul nu are de ce să se teamă să-i permită inconştientului să iasă la suprafaţă, în acord cu conţinutul poveştii, deoarece ei ştie că, orice ar descoperi, va „trăi fericit până la adânci bătrâneţi".

Exagerările fantastice ale poveştii, ca aceea de a fi „închis în sticlă" de secole, fac reacţiile să fie plauzibile şi acceptabile, în timp ce nişte situaţii înfăţişate mai realist, cum ar fi absenţa părintelui, n-ar duce Ia acelaşi rezultat. Absenţa părintelui pare o eternitate – un sentiment care nu se schimbă în urma explicaţiei mamei că ar fi fost plecată doar pentru o jumătate de oră. Astfel, exagerările fantastice ale poveştii îi conferă o aură de adevăr psihologic – în timp ce explicaţiile realiste apar neadevărate din punct de vedere psihologic, indiferent cât de fidele realităţii.

Pescarul şi Duhul ilustrează perfect de ce un basm înfrumuseţat şi cenzurat îşi pierde orice valoare. Privind povestea din afară, ar părea lipsit de

sens să permitem gândurilor duhului să parcurgă o asemenea schimbare, de la dorinţa de a-l răsplăti pe binefăcător până la aceea de a-l pedepsi. Povestea s-ar putea rezuma la faptul că un duh rău urmă**reşte** să-şi ucidă eliberatorul, care, deşi muritor de rând, reuşeşte să păcălească un spirit atotputernic. Dar în această formă simplificată devine doar o poveste înfricoşătoare cu *happy end,* văduvită de orice adevăr psihologic. Tocmai schimbarea dispoziţiei duhului, de la dorinţa de a răsplăti la dorinţa de a pedepsi, îi permite copilului să empatizeze cu povestea. Din moment ce povestea descrie cu atâta veridicitate ceea ce se petrece în mintea duhului, ideea că pescarul ar putea să-l păcălească pe duh devine şi ea credibilă. Eliminarea unor elemente aparent insignifiante vitregeşte basmele de un înţeles profund şi astfel le face neinteresante pentru copil.

Fără să fie conştient de asta, copilul jubilează atunci când basmul le transmite un avertisment celor care au puterea de a-l „închide în sticlă" Există multe poveşti moderne pentru copii în care un copil duce de nas un adult. însă, fiind prea directe, aceste poveşti nu îl eliberează, în imaginaţie, de necesitatea continuă de a fi sub dominaţia adulţilor; sau chiar îl sperie pe copil, a cărui siguranţă se bazează pe faptul că adultul este o fiinţă mai dezvoltată decât el şi are capacitatea de a-l proteja în mod consecvent.

Aici înţelegem valoarea „păcălirii" duhului sau a uriaşului, în contrast cu supunerea unui adult aceluiaşi tratament. Dacă îi spui unui copil că îşi poate „păcăli" părinţii, stârneşti în el o idee agreabilă, dar în acelaşi timp îi creezi o stare de anxietate, pentru că, dacă acest lucru ar fi posibil, atunci el nu va mai putea fi protejat în mod adecvat de nişte oameni care se lasă atât de uşor duşi de nas. Însă, de vreme ce uriaşul este o fiinţă imaginară, copilul poate visa nu numai să-l păcălească şi să-l anihileze, dar chiar să-l distrugă şi în acelaşi *timp* să-i păstreze pe adulţii reali din viaţa lui ca protectori.

Basmul *Pescarul şi Duhul* prezintă certe avantaje faţă de cele din ciclul poveştilor cu Jack

(*Jack, ucigaşul de uriaşi, Jack şi vrejul de fasole).* Din moment ce pescarul nu este numai un adult, ci şi, aşa cum ni se spune, tatăl unor copii, copilului i se comunică în mod implicit faptul că părintele este ameninţat de forţe mai puternice decât el, însă este atât de înţelept încât le poate abate. în această poveste copilul poate câştiga pe două planuri: se poate distribui în rolul pescarului, imaginându-şi cum îl va păcăli pe uriaş; sau îşi va distribui părintele în rolul pescarului, imaginân- du-se pe el în rolul spiritului care îl pune Ia grea încercare pe părinte, încredinţat fiind că acelaşi părinte va ieşi în final învingător.

Un element aparent insignifiant, dar important din *Pescarul şi Duhul* este acela că pescarul trebuie să suporte trei eşecuri înainte de a captura vasul în care se află duhul. Deşi ar fi mai simplu ca povestea să înceapă cu pescuirea vasului fatidic, acest segment îi comunică unui copil, fără discursuri moralizatoare, că nu ne putem aştepta să reuşim din prima, din a doua sau chiar din a treia încercare. Succesul nu este atât de uşor la îndemâna cuiva, cum ne imaginăm sau dorim să fie. Unei persoane mai puţin insistente primele eşecuri ale pescarului i-ar putea sugera că e cazul să renunţe, din moment ce cu fiecare nouă încercare nu face decât să-şi înrăutăţească situaţia. Mesajul că *nu* trebuie niciodată să renunţi, în ciuda eşecului iniţial, este atât de important pentru copii încât poate fi reperat în multe basme şi fabule. Mesajul este eficient atâta vreme cât nu este comunicat ca morală sau cerinţă, ci într-o expunere informala care arată că aşa este viaţa. Mai mult chiar, episodul magic al victoriei asupra giganticului duh nu e posibil fără efort şi viclenie; motive temeinice pentru a ne ascuţi mereu mintea şi a persevera, indiferent de sarcină.

Alt detaliu din această poveste care ar putea părea insignifiant, dar a cărui eliminare ar scădea din impact, este paralelismul dintre cele patru încercări ale pescarului încununate în final cu succes şi cele patru etape distincte din evoluţia furiei duhului.

Astfel sunt juxtapuse maturitatea părinte- lui-pescar şi imaturitatea duhului şi se enunţă o problemă esenţială cu care ne confruntăm cu toţii destul de devreme în viaţa; sa ne lăsăm conduşi de emoţii sau de raţiune?

Traducând conflictul în termeni psihanalitici, acesta simbolizează lupta plină de obstacole pe care fiecare dintre noi trebuie s-o ducem: să ne supunem principiului plăcerii care ne împinge spre satisfacerea imediată a dorinţelor sau spre căutarea unei răzbunări violente pentru frustrările noastre, chiar şi împotriva celor care nu au nici o legătură cu ele – sau să abandonăm un traseu dominat de aceste impulsuri şi să alegem unul controlat de principiul realităţii, care ne îndeamnă să acceptăm o serie de frustrări pentru a câştiga o răsplată de durată? Pescarul, nepermiţând încercărilor lipsite de succes să-l împiedice să continue, a ales principiul realităţii, care în final i-a adus şi succesul dorit.

Decizia în privinţa principiului plăcerii este atât de importantă încât multe basme şi poveşti mitologice încearcă s-o insinueze cititorului. Pentru a ilustra modalitatea directă, didactică, în care mitul rezolvă această opţiune crucială, în comparaţie cu maniera delicată, indirectă şi lipsită de presiune, în consecinţă mult mai eficace din punct de vedere psihologic, la care basmele înţeleg să recurgă pentru a comunica acest mesaj, să analizăm mitul lui Hercule*.

în acest mit ni se spune că pentru Hercule „sosise vremea să dovedească dacă îşi va folosi puterile în slujba binelui sau a răului. Hercule îşi luă ramas-bun de la păstori şi plecă de unul singur spre o ţară pustie, pentru a se hotărî ce va face în viaţă. în timp ce sta şi cugeta, văzu venind spre el două femei înalte. Una era frumoasă, cu trăsături nobile, calmă şi neprefăcută. Cealaltă era voluptoasă şi seducătoare, foarte înfumurată". Prima dintre femei, continuă povestea, e Virtutea; a doua, Plăcerea. Fiecare femeie îi face promisiuni pentru viitor, dacă Hercule alege calea în viaţă sugerată de ea.

Hercule la răscruce de drumuri devine o imagine paradigmatică pentru că noi toţi, la fel ca el, suntem ispitiţi de viziunea unei vieţi de continuă satisfacţie în care „ne vom bucura de fructele trudei altuia, acceptând orice ne poate aduce belşug”, aşa cum promite „Plăcerea Trândavă camuflată în Veşnică Fericire”. Dar în acelaşi timp suntem atraşi de Virtute şi căile ei „lungi şi ostenitoare spre adevărata satisfacţie”, care ne spun că „nimic nu-i este dat omului fără truda şi caznă”, iar dacă „eşti respectat în cetate, trebuie s-o slujeşti; dacă vrei să te bucuri de recoltă, trebuie să şi însămânţezi”.

Diferenţa dintre mit şi basm este relevată de faptul că mitul ne informează direct că femeile care îi vorbesc lui Hercule sunt „Plăcerea Trândavă” şi „Virtutea”. Asemănătoare unor personaje de basm, aceste două femei întruchipează tendinţele şi gândurile conflictuale ale eroului. în acest mit ele sunt descrise drept alternative, deşi se sugerează limpede că nu sunt – între Plăcere şi Virtute trebuie s-o alegem pe cea din urmă. Basmul nu ni se adresează niciodată atât de direct şi nici nu ne spune pentru ce să optăm. în loc de asta, basmul îi ajută pe copii să tindă spre o conştiinţă superioară prin ceea ce este implicit în poveste. Basmul ne convinge prin imboldul dat imaginaţiei şi prin deznodământul atrăgător al evenimentelor care ne captivează în desfăşurarea lor.

BASMUL ŞI MITUL

Optimism versus pesimism

Platon – care probabil a înţeles în ce constă mintea unui om mai bine decât înţeleg unii dintre contemporanii noştri, care vor să îşi expună copiii doar unor oameni „reali” şi unor evenimente din viaţa de zi cu zi – ştia ce fel de experienţe intelectuale ne conduc spre adevărata umanitate. El era de părere că viitorii cetăţeni ai republicii ideale trebuie să pună la baza educaţiei lor literare poveştile mitologice, şi nu elementele palpabile ale unei aşa-zise învăţături raţionale. Chiar şi Aristotel, maestrul raţiunii pure, declara: „Prietenul înţelepciunii este şi prietenul mitului”.

Gânditorii moderni care au studiat miturile şi basmele din punct de vedere filosofic sau psihologic ajung la aceeaşi concluzie, indiferent de orientarea lor profesională. Mircea Eliade, de exemplu, defineşte aceste poveşti ca „modele ale comportamentului uman care prin ele însele conferă sens şi valoare vieţii". Bazându-se pe paralele antropologice, el şi alţii sugerează că miturile şi basmele derivă din riturile de iniţiere şi alte *rituri de trecere,* sau sunt expresia lor simbolică – ca moartea metaforică a vechiului, desuetului *eu* înainte de a renaşte într-un plan superior al existenţei. Eliade crede că acesta este motivul pentru care poveştile respective răspund unor nevoi intens resimţite şi comunică înţelesuri profunde[9]*.

Alţi cercetători cu înclinaţii profund psihologice evidenţiază similitudinile dintre evenimentele fantastice din mituri şi basme şi cele din visele nocturne şi diurne ale adulţilor – împlinirea dorinţelor, învingerea tuturor adversarilor, distrugerea duşmanilor – şi trag concluzia că interesul stârnit de acest gen de literatură rezidă în faptul că reprezintă expresia a ceea ce este în mod normal împiedicat să devină conştient[10].

Exista, desigur, diferenţe semnificative între basme şi vise. De exemplu, de cele mai multe ori în vise împlinirea unei dorinţe este deghizată, în timp ce într-un basm e destul de deschis exprimată. În mare măsură, visele sunt consecinţa unor presiuni interne care nu şi-au găsit defularea sau a unor probleme care presează o persoană pentru că nu le găseşte rezolvarea, dar nici visele nu-i indică vreo soluţie. Basmul reuşeşte contrariul, proiectează eliberarea tuturor presiunilor *şi* nu doar că oferă modalităţi de rezolvare a problemelor, dar promite găsirea unei soluţii „fericite".

' Eliade, influenţat în aceste opinii de Saintyves, scrie: „Este imposibil să negi că încercările şi aventurile eroilor şi eroinelor din basme sunt aproape întotdeauna traduse în termeni iniţiatici. Pentru mine asta are o importanţă extremă; din momentul – atât de dificil de determinat – în care basmele au căpătat această formă, oamenii, atât cei primitivi cât şi cei

civilizaţi, le-au ascultat cu o plăcere susceptibilă de o repetare infinită. Ceea ce e similar cu a spune că scenariile iniţiatice – chiar cele camuflate din basme – sunt expresii ale psihodramei ca *răspuns* ia *o* nevoie profunda a fiinţei umane. Fiecare om vrea să treacă prin anumite situaţii periculoase, să se confrunte cu încercări ieşite din comun, să ajungă pe celălalt tărâm – şi trece prin toate acestea la nivelul vieţii lui imaginative ascultând sau citind basme".

Nu avem cum să controlăm ceea ce se petrece în visele noastre. Deşi cenzura interioară influenţează ceea ce vom visa, acest control este exercitat la nivelul inconştientului. Basmul, pe de altă parte, este rezultatul unui conţinut comun conştientului şi inconştientului, modelat de mintea conştientă nu numai a unei singure persoane, ci de consensul multora privitor la ceea ce consideră ele ca probleme universal umane şi la ce soluţii dezirabile acceptă. Dacă toate aceste elemente n-ar fi prezente într-un basm, el n-ar fi repovestit generaţie după generaţie. Doar daca într-un basm erau reflectate cerinţele conştiente şi inconştiente ale mai multor indivizi era el repovestit şi reascul- tat cu mare interes. Nici un vis al unei persoane anume n-ar reuşi să provoace un asemenea interes continuu dacă n-ar fi reformulat într-un mit, precum povestea cu visele faraonului, interpretate de Iosif în Biblie.

Exista un consens general conform căruia miturile şi basmele ni se adresează în limbajul simbolurilor care reprezintă un conţinut inconştient. Ele rezonează cu mintea noastră conştientă şi inconştientă în mod simultan, la toate cele trei niveluri – sine, eu şi supraeu – şi în acelaşi timp la nivelul idealurilor personale. Ceea ce face ca acestea să fie extrem de eficiente; iar în conţinutul poveştilor, fenomenelor psihologice interne li se conferă o corporalitate sub formă simbolică.

Psihanaliştii freudieni urmăresc să evidenţieze materialul refulat sau inconştient de la baza miturilor şi basmelor şi felul în care acestea se raportează la visele nocturne şi diurne[11].

Psihanaliştii jungieni susţin, în plus, că personajele şi evenimentele acestor poveşti se

conformează fenomenelor psihologice arhetipale, pe care le reprezintă, şi sugerează într-o maniera simbolică necesitatea câştigării unei stări superioare de individualitate – o regenerare interioară obţinută pe măsură ce forţe personale şi rasiale inconştiente devin accesibile persoanei în cauză[12].

Nu exista numai similitudini esenţiale între mituri şi basme; există şi diferenţe inerente. Deşi avem de-a face cu *personaje* şi situaţii excepţionale şi evenimente la fel de miraculoase în ambele variante, există o diferenţă crucială în maniera comunicării lor. Simplificând, sentimentul dominant inspirat de un mit este: ceea ce se întâmplă aici e singular; nu i s-ar fi putut întâmpla unei alte persoane în alte circumstanţe; aceste evenimente sunt magnifice, copleşitoare şi n-ar putea fi trăite de un muritor de rând ca tine sau ca mine. Cauza acestui efect nu o constituie faptul că evenimentele care au loc sunt miraculoase, ci prezentarea lor ca atare. în contrast, deşi evenimentele descrise în basme sunt deseori neobişnuite şi foarte improbabile, ele sunt întotdeauna prezentate ca derizorii, ceva ce ţi se poate întâmpla mie sau ţie sau unui vecin într-o plimbare prin pădure. Chiar şi cele *mai* remarcabile confruntări sunt relatate în basme cu dezinvoltură, ca şi cum ar fi vorba de fapte ale vieţii de zi cu zi,

O diferenţă şi mai semnificativă între aceste două forme de poveste este finalul, aproape întotdeauna tragic în mituri, dar fericit în basme. Din acest motiv, cele mai cunoscute poveşti incluse în antologiile de basme nu fac parte, de fapt, din această categorie. De exemplu, *Fetiţa cu chibrituri* şi *Soldăţelul de plumb* ale lui Hans Christian Andersen sunt superbe, dar extrem de triste; ele nu imprimă în final acel sentiment de consolare specific basmelor. Pe de altă parte, *Crăiasa zăpezilor* a lui Andersen se apropie foarte mult de un basm.

Mitul este pesimist, în timp ce basmul este optimist, indiferent cât de terifiante pot fi anumite segmente ale naraţiunii. Aceasta este diferenţa decisiva care deosebeşte un basm de oricare alt gen

de poveste în care apar evenimente la fel de fantastice sau în care finalul fericit este datorat virtuţilor unui erou, întâmplării sau intervenţiilor unor fiinţe supranaturale.

Tipic pentru mituri este faptul că presiunea exercitată de *supraeu* intră în conflict cu acţiunile motivate de *sine* şi cu dorinţa de autoconservare a eitiui. Un muritor de rând este mult prea fragil pentru a face faţă provocărilor zeilor. Paris, care ascultă de porunca lui Zeus, aşa cum îi este transmisă de către Hermes, şi se supune dorinţei celor trei zeiţe de a o alege pe cea care va primi mărul, este distrus pentru ca a îndeplinit porunca, la fel ca alţi nenumăraţi muritori îndată după alegerea fatidică.

Oricât am încerca, nu putem niciodată satisface pretenţiile supraeului reprezentat în mituri de către zei. Cu cât încercam mai mult să-l mulţumim, cu atât mai implacabile sunt dorinţele lui. Chiar şi atunci când eroul nu este conştient că s-a conformat imboldurilor sinelui, el este pedepsit să sufere cumplit pentru asta. Când un muritor provoacă nemulţumirea unui zeu, fără să fi greşit cu nimic, este distrus de aceste reprezentări supreme ale supraeului. Pesimismul miturilor este superb ilustrat de acest mit paradigmatic pentru psihanaliză, tragedia lui Oedip.

Mitul lui Oedip, în special atunci când e bine pus în scenă, induce puternice reacţii emoţionale şi intelectuale într-un adult – într-o asemenea măsură încât poate conduce la o experienţă cathartică, aşa cum ar trebui s-o facă fiecare tragedie, conform lui Aristotel. După ce a văzut Oedip, spectatorul s-ar putea întreba de ce a fost mişcat atât de profund; iar în procesul de înţelegere a ceea ce a observat ca reacţie emoţională, analizând evenimentele mitice şi semnificaţia lor pentru ea, persoana în cauză are posibilitatea de a-şi pune ordine în gânduri şi sentimente. Cu această ocazie, anumite tensiuni interioare, consecinţa unor evenimente din trecut, pot fi disipate; iar o parte din încărcătura inconştientului poate intra în conştient, devenind material pentru o

reevaluare conştientă. Asta se poate întâmpla dacă spectatorul este profund impresionat de mit şi îndeajuns de motivat intelectual pentru a-l înţelege.

Trăind şi suferind prin intermediul lui Oedip, ceea ce i s-a întâmplat acestuia din urmă îi poate permite adultului să ajungă la o înţelegere matură a anxietăţilor din vremea copilăriei, păstrate intacte în forma infantilă în inconştient, însă această posibilitate există numai datorită faptului că mitul se referă la evenimente care au avut loc în vremuri imemoriale, aşa cum anxietăţile şi nostalgiile oedipiene ale adultului aparţin celei mai neclare perioade din trecutul său. Dacă înţelesul subteran al mitului ar fi expus cu claritate şi prezentat ca un eveniment care s-ar putea întâmpla în perioada adultă, conştientă, din viaţa unui om, atunci acesta ar intensifica în mod considerabil vechile anxietăţi ale persoanei, având ca rezultat o reprimare şi mai profundă.

Mitul nu este o poveste moralizatoare precum acelea care, stârnind anxietate, ne împiedică să acţionăm în feluri care ne-ar putea fi nefaste. Mitul lui Oedip nu poate fi niciodată receptat ca un avertisment de a nu ne lăsa prinşi în capcana constelaţiei oedipiene. Dacă un copil e crescut de doi părinţi, conflictele oedipiene sunt inevitabile.

Complexul oedipian constituie problema crucială a copilăriei – în afara cazului în care un copil rămâne fixat într-un stadiu mult mai timpuriu, cum ar fi cel oral. Un copil la o vârsta frageda este complet blocat de conflictele oedipiene, care constituie realitatea inevitabilă a vieţii lui. Mai târziu, cam în jurul vârstei de cinci ani, începe lupta prin care încearcă să se elibereze de părinţi, în parte refulând conflictul, în parte ataşându-se emoţional de alte persoane şi în parte sublimându-l. Ultimul lucru de care are nevoie acest copil e activarea conflictelor oedipiene de către un astfel de mit. Să presupunem că acest copil încă doreşte activ sau tocmai şi-a reprimat dorinţa de a se debarasa de un părinte pentru a-l poseda pe celălalt în mod exclusiv; dacă

este expus – chiar şi numai sub formă simbolică – ideii că, fără să vrea, din întâmplare, ar putea să-şi omoare un părinte şi să se căsătorească cu celălalt, atunci ceea ce a existat doar în fantezia copilului capătă o realitate înfiorătoare. Consecinţa acestei expuneri nu poate fi decât o anxietate sporită cu privire la el însuşi şi la lume.

Un copil nu doar ca visează că se va căsători cu părintele de sex opus, ci ţese deliberat diverse fantasme în jurul visului. Mitul lui Oedip ne spune ce se poate întâmpla dacă acel vis devine realitate – cu toate acestea, copilul nu poate renunţa la imaginile despre o viitoare căsătorie cu părintele său. După ce va fi ascultat mitul lui Oedip, concluzia din mintea copilului nu poate fi decât că lucruri la fel de oribile – moartea unui părinte şi propria lui mutilare – i se vor întâmpla şi lui.

La această vârstă, de la patru ani până la pubertate, lucrul de care copilul are nevoie mai presus de orice este să fie expus acelor reprezentări simbolice care îl asigură că există o soluţie fericită a problemelor oedipiene – deşi acest lucru ar putea să-i pară greu de crezut cu condiţia ca el însuşi să găsească, încetul cu încetul, o cale de ieşire, însă asigurarea existenţei unui *happy end* trebuie să aibă prioritate pentru ca numai atunci poate un copil sa aibă curajul şi încrederea în sine necesare pentru a scăpa din primejdia oedipiană.

În copilărie, mai mult decât la oricare altă vârstă, totul e în devenire. Până n-am atins un grad considerabil de siguranţă interioară, nu ne putem implica în conflicte psihologice dificile decât dacă deznodământul pozitiv ne pare cert, oricare ar fi şansele în realitate. Basmul furnizează materialul imaginar care îi sugerează copilului într-o formă simbolică în ce constă lupta pentru împlinirea de sine şi îi garantează un final fericit.

Eroii mitului oferă excelente imagini pentru dezvoltarea supraeului, dar cerinţele pe care le întruchipează sunt atât de riguroase încât îl descurajează pe copil în încercările iniţiale de

integrare a personalităţii. în vreme ce aceşti eroi trec prin nişte experienţe care îi transfigurează, confe-rindu-le viaţă eternă în paradis, figura centrală a unui basm trăieşte fericită până la adânci bătrâneţi, pe pământ, în mijlocul nostru. Unele basme se sfârşesc informân- du-ne că, dacă n-a murit încă, eroul s-ar putea să mai fie în viaţă. Astfel, basmele proiectează o existenţă normală, dar fericită, ca rezultat al unor încercări ce fac parte dintr-un proces normal de creştere.

Este adevărat că aceste crize psihosociale ale creşterii sunt relatate într-un mod plin de imaginaţie şi reprezentate simbolic în basme sub forma unor confruntări cu zâne, vrăjitoare, animale feroce sau personaje de o inteligenţă şi viclenie supraomeneşti – însă umanitatea esenţială a eroului, în ciuda experienţelor stranii, este afirmată prin observaţia că şi el va trebui să moară, la fel ca noi. Indiferent cât de stranii sunt aventurile prin care trece, ele nu-l transformă într-o fiinţă supraomenească, aşa *cum se* întâmplă în cazul eroului mitologic. Umanitatea eroului îi sugerează copilului că, indiferent de conţinutul basmului, acesta nu reprezintă decât o exagerare elaborată şi fantezista a încercărilor prin care trebuie să treacă, a speranţelor şi temerilor lui.

Cu toate că un basm propune reprezentări simbolice fantastice pentru rezolvarea problemelor sale, acestea din urmă sunt obişnuite: un copil suferă din cauza geloziei şi a discriminării din partea fraţilor şi surorilor, cum se întâmplă în *Cenuşăreasa;* copilul este considerat incompetent de către părinte, cum se întâmplă în multe basme – de exemplu, în povestea Fraţilor Grimm *Duhul din sticlă.* Mai mult, eroul de basm învinge aceste obstacole chiar aici, pe pământ, nu ca răsplată oferită în ceruri.

înţelepciunea psihologică seculară e transpusă prin faptul că fiecare mit se constituie ca poveste a unui erou anume: Tezeu, Hercule, Beowulf, Brunhilda. Nu numai că ei au un nume, dar ni se comunică şi numele părinţilor şi alealtor personaje dintr-un mit. N-ar suna bine dacă mitul lui Tezeu s-ar numi

„Bărbatul care a răpus taurul” sau cel al lui Niobe „Mama cu şapte fiice şi şapte fii”.

în basm, dimpotrivă, e foarte clar că este vorba de oameni ca noi. Titlurile clasice sunt *Frumoasa şi Bestia, Povestea celui care a plecat în lume ca să înveţe ce-i frica*. Chiar şi unele poveşti mai recente se supun acestui model – de exemplu, *Micul prinţ, Răţuşca cea urâtă, Soldăţelul de plumb*. Referinţa la protagonistul unui basm se face prin „fata cea mică” sau „fratele cel mic”. Dacă apar nume, e destul de clar că acestea nu sunt nume proprii, ci generale sau descriptive. Ni se spune că „pentru că arăta întotdeauna murdară şi plină de praf, i s-a spus Cenuşăreasa”, sau: „O scufiţă roşie îi stătea aşa de bine că toată lumea îi spunea Scufiţa Roşie” Chiar atunci când eroul are un nume, ca în ciclul de poveşti cu Jack sau în *Hansel şi Cretei,* folosirea unor nume obişnuite le transformă în termeni generici, reprezentativi pentru orice băiat sau fată.

Această caracteristică devine şi mai pregnantă prin faptul că nici un alt personaj din basm nu are nume; părinţii personajelor principale rămân şi ei fără nume. Sunt pomeniţi ca „tatăl”, „mama”, „mama vitregă”, chiar dacă pot fi descrişi ca „un pescar sărac” ori „sărmanul tăietor de lemne”. Dacă sunt „rege” şi „regină”, acestea sunt deghizări transparente pentru tată şi mamă, tot aşa cum „prinţ” şi „prinţesă” sunt substitute pentru băiat şi fată. Zânele şi vrăjitoarele, uriaşii şi naşele rămân, de asemenea, iară nume proprii, facilitând procesele de proiecţie şi identificare.

Eroii mitologici posedă evidente dimensiuni supraumane, aspect care face mai uşoară acceptarea acestor poveşti de către copil. Altfel, copilul ar fi copleşit de cerinţa implicită de a imita eroul în viaţa sa. Miturile au un rol în formarea personalităţii, dar nu în totalitatea ei, doar a su- praeului. Copilul îşi dă seama că nu se poate ridica la înălţimea virtuţilor eroului şi nici nu-l poate egala în fapte; tot ce se aşteaptă de la el e să-l imite pe erou la o scară mai

mică; iar copilul nu se simte învins de discrepanţa dintre acest ideal şi propria lui micime.

însă eroii adevăraţi ai istoriei, care au fost nişte oameni la fel ca noi, îl impresionează pe copil când se compară cu ei, făcându-l să se simtă insignifiant. Pentru copil, faptul de a se lăsa ghidat şi inspirat de un ideal pe care nici un muritor nu-l poate atinge pe deplin nu este descurajator; însă străduinţa de a repeta faptele unor măreţe personaje reale pare sortită eşecului, creându-i copilului un sentiment de inferioritate; în primul rând, fiindcă ştie că nu este capabil, iar în al doilea rând, din teama că alţii ar putea să fie capabili.

Miturile propun o personalitate ideală bazată pe cerinţele supraeului, în timp ce basmele definesc integrarea unui eu care permite satisfacerea adecvată a dorinţelor sinelui. Această diferenţă subliniază contrastul între pesimismul omniprezent al mitului şi optimismul esenţial al basmelor.

CEI TREI PURCELUŞI

Principiul plăcerii contra principiului realităţii

Mitul lui Hercule se ocupă de alegerea între principiul plăcerii şi cel al realităţii. La fel şi basmul *Cei trei purceluşi*[ii].

Poveşti ca aceea a „purceluşilor” sunt preferate cu mult de copii poveştilor „realiste”, în special dacă sunt povestite expresiv. Copiii sunt captivaţi când li se

interpretează pufăitul şi fornăitul lupului la uşa purceluşilor. *Cei trei purce- luşi* îl învaţă pe copilul aflat la o vârstă fragedă, într-un mod extrem de plăcut şi expresiv, că n-ar trebui să fie leneş şi superficial pentru că atunci s-ar putea pur şi simplu să piară. Planificarea inteligentă şi prevederea, dublate de muncă sârguincioasă, ne vor purta spre victorie chiar şi împotriva celui mai feroce duşman – lupul! Povestea mai arată şi avantajele maturizării, din moment

ce al treilea şi cel mai înţelept purceluş este şi cel mai în vârstă, şi cel mai corpolent

.Casele construite de cei trei purceluşi simbolizează progresul omului în istorie: de la o cocioabă şubredă la o casă de lemn, apoi la una solidă, de cărămidă. Pe plan intern, acţiunile purceluşilor progresează de la cele dominate de personalitatea sinelui la personalitatea influenţată de su- praeu, dar dominată în principal de eu.

Cel mai mic purceluş îşi construieşte o căsuţă din paie, iar al doilea din nuiele; amândoi înjgheabă aceste adăposturi la repezeală, cu cât mai puţin efort, ca sa se poată juca tot restul zilei. Trăind în conformitate cu principiul plăcerii, purceluşii mai mici caută satisfacţia imediată fără să se gândească la viitor şi la pericolele realităţii, deşi purceluşul mijlociu dovedeşte o oarecare maturitate încercând să construiască o casă ceva mai trainică decât a fratelui cel mic.

Numai cel de-al treilea şi cel mai mare purceluş a învăţat să trăiască în concordanţa cu principiul realităţii: el e capabil să-şi amâne dorinţa de a se juca şi în loc de asta acţionează conform abilităţii de a prevedea ceea ce se va întâmpla în viitor. Mai mult, reuşeşte să prevadă corect comportamentul lupului – duşmanul sau străinul din noi care încearcă să ne seducă şi să ne ia prizonieri; de aceea cel de-al treilea purceluş este capabil să învingă forţe mai puternice şi mai feroce decât el. Lupul sălbatic şi distructiv reprezintă toate forţele asociale şi inconştiente care ne terorizează şi de care trebuie să ne ferim, forţe care pot fi învinse de tăria eului nostru.

Cei trei purceluşi produce o impresie mult mai puternică asupra copiilor decât fabula similară, însă

mult prea moralizatoare a lui Esop, *Greierele şi furnica*. în această fabulă un greiere înfometat odată cu venirea iernii îi cere furnicii să-i dea şi lui din mâncarea strânsă cu atâta hărnicie de ea în timpul verii. Aflând că greierele a cântat în loc să muncească, furnica îl refuză, spunându-i: „Dacă ai putut să cânţi o vara întreagă, poţi dansa şi iarna toată". Acest final e tipic pentru fabule, la rândul lor poveşti populare transmise din generaţie în generaţie. „O fabulă pare a fi în forma originală o naraţiune în care fiinţe iraţionale, uneori chiar inanimate, sunt determinate, în scopul instruirii morale, să vorbească şi să acţioneze, umanizate de pasiune şi interese" (Samuel Johnson). Deseori emfatică, uneori amuzantă, fabula afirmă întotdeauna un adevăr moral în mod explicit; nu există înţelesuri ascunse, nimic nu este lăsat în seama imaginaţiei noastre.

Basmul, spre deosebire, lasă toate deciziile în seama noastră, inclusiv aceea de a lua sau nu o decizie. Depinde numai de noi dacă vrem să adoptăm ceva dintr-un basm în viaţa noastră sau doar să ne bucurăm de povestea unor întâmplări fantastice. Amuzamentul nostru este ceea ce ne determină sa reacţionăm pozitiv la înţelesurile ascunse, atunci când vine vremea şi în măsura în care ele se adresează nivelului nostru de experienţă şi stadiului personal de dezvoltare.

O comparaţie între *Cei trei purceluşi* şi *Greierele şi furnica* relevă diferenţa dintre basm şi fabulă. Greierele, foarte asemănător purceluşilor şi copilului însuşi, e înclinat spre joacă fără să-i pese prea mult de viitor. Copilul se identifică, în ambele poveşti, cu animalele (deşi numai un ipocrit poate să se identifice *cu* furnica răutăcioasă şi numai un copil tulburat mintal cu lupul); dar odată identificat cu greierele, copilul nu mai poate nutri nici o speranţă, conform fabulei. Greierele, sclav al principiului plăcerii, e sortit pieirii; este vorba de una din acele situaţii de „ori/ori" în care, odată făcută o alegere, lucrurile rămân aşa pe vecie.

însă identificarea cu purceluşii din basm ne învaţă că există grade de evoluţie – posibilitatea de a progresa de la principiul plăcerii la cel al realităţii care, în definitiv, nu este altceva decât metamorfozarea primului. Povestea celor trei purceluşi insinuează o transfigurare în procesul căreia se păstrează o mare parte a plăcerii, pentru ca aici satisfacţia este urmărită cu un respect autentic pentru cerinţele realităţii. Şiretul şi jucăuşul purceluş numărul trei îl păcăleşte pe lup în repetate rânduri; prima oară când lupul încearcă, de trei ori la rând, să-l ademenească pe purceluş departe de siguranţa căminului făcând apel la lăcomia orală a acestuia, propunându-i expediţii spre locuri unde vor găsi delicatese. Lupul încearcă să-l tenteze pe purceluş cu napi care pot fi şterpeliţi, apoi cu mere, iar în final cu o vizită la bâlci.

Numai după ce eşuează în încercările lui se decide lupul să ucidă. Dar, ca s-o poată face, trebuie să pătrundă în casa purceluşului, iar lupul este încă o dată învins, deoarece cade prin coşul de fum în apa clocotită, procurând astfel carne gata gătită pentru purceluş. Se face dreptate; lupul care i-a devorat pe ceilalţi doi purceluşi şi a vrut să-l devoreze şi pe al treilea ajunge hrană pentru porc.

Copilului, care de-a lungul poveştii a fost invitat să se identifice cu unul dintre protagonişti, nu numai că i se oferă speranţe, dar i se spune că dacă îşi dezvoltă inteligenţa poate învinge un adversar mult mai puternic.

De vreme ce, din punctul de vedere al justiţiei primitive (şi al copilului), sunt distruşi doar cei care au săvârşit ceva cu adevărat rău, fabula pare să transmită că este greşit să te bucuri de viaţă când este frumoasă, cum ar fi vara. Chiar mai rău, furnica din fabulă e un animal răutăcios, fără compasiune faţă de suferinţa greierului – iar acest animal este propus drept exemplu copilului.

Din contră, lupul este un animal negativ, el vrea să distrugă. Răutatea lupului e ceva recunoscut

de copil în el însuşi: dorinţa de a devora şi consecinţa acesteia – teama de a nu suferi aceeaşi soartă. Aşadar lupul este o externalizare, o proiecţie a impulsurilor negative ale copilului – iar povestea îl învaţă un mod constructiv de a le face faţă.

Drumurile făcute de purceluşul cel mare pentru a găsi mâncare nu par importante în relatare, dar constituie o parte semnificativă a basmului fiindcă subliniază diferenţa dintre a te hrăni şi a devora. Copilul o înţelege în subconştient ca pe diferenţa dintre principiul plăcerii scăpat de sub control, când cineva vrea să devoreze totul dintr-odată fără să ţină cont de consecinţe, şi principiul realităţii conform căruia cineva consumă hrană într-un mod inteligent. Purceluşul matur se trezeşte devreme pentru a-şi strânge proviziile înainte ca lupul să-şi facă apariţia. Ce altă demonstraţie ar fi mai potrivită pentru a pune în valoare principiul realităţii şi conţinutul acestuia decât faptul că purceluşul se trezeşte dis de dimineaţă pentru a-şi asigura hrana delicioasă şi, astfel, dejoacă planurile diabolice ale lupului?

În basme, de regulă cel mai tânăr dintre copii este cel care, deşi iniţial nebăgat în seamă sau chiar desconsiderat, ajunge să triumfe în final. *Cei trei purceluşi* deviază de la acest model din moment ce purceluşul mai în vârstă e superior celor doi fraţi de la început până la sfârşit. O explicaţie poate fi găsită în faptul că toţi trei sunt „mici", deci imaturi, asemeni copilului. Acesta se identifică pe rând cu fiecare, dându-şi seama de evoluţia identităţii. *Cei treipurceluşi* este un basm datorită *happy end*-ului şi faptului că lupul se alege cu ce merită.

în timp ce noţiunea de justiţie a copilului este bulversată de sărmanul greiere nevoit să moară de foame, deşi n-a făcut nimic rău, sentimentul lui de dreptate este satisfăcut prin pedepsirea lupului. Cum cei trei purceluşi reprezintă stadii ale dezvoltării umane, dispariţia primilor doi purceluşi nu este traumatică; copilul înţelege în subconştient că trebuie sa renunţam la forme incipiente de existenţă dacă vrem să accedem spre cele superioare. Vorbindu-le

copiilor despre *Cei trei purceluşi* nu întâlnim decât bucurie pentru pedeapsa binemeritată a lupului şi victoria şireata a celui mai în vârstă – nu tristeţe pentru soarta celorlalţi mai mici. Chiar şi un copil mic pare să înţeleagă că toţi trei sunt de fapt unul singur, în diverse stadii – ceea ce e sugerat prin răspunsul dat lupului cu exact aceleaşi cuvinte: „Nu, nu, nici măcar un fir de păr din băr-barbi-bărbia mea!" Dacă supravieţuim numai într-o forma superioară a identităţii noastre, atunci aceasta este singura cale.

Cei trei purceluşi îl îndrumă pe copil să reflecteze asupra evoluţiei sale fără să-i spună vreodată cum ar trebui ea să decurgă, permiţându-i copilului să tragă propriile lui concluzii. Chiar şi numai acest proces contribuie la o maturizare autentică, în timp ce a-i spune copilului ce să facă nu duce decât la înlocuirea chingilor propriei lui imaturităţi cu chingile dependenţei faţă de instrucţiunile adulţilor.

NEVOIA DE MAGIE A COPILULUI

Atât miturile cât şi basmele răspund întrebărilor perene: Cum este lumea cu adevărat? Cum să-mi trăiesc viaţa în cadrul ei? Cum pot fi cu adevărat eu însumi? Răspunsurile oferite de mit sunt precise, în timp ce ale basmului sunt sugestive; mesajele lui pot implica soluţii, dar nu le exprimă ca atare. Basmele lasă pe seama capacităţii de a fantasma a copilului când şi cum poate să aplice ceea ce povestea îi dezvăluie despre viaţă şi natura umană.

Basmul se derulează într-o manieră similară cu cea în care copilul gândeşte şi percepe lumea; de aceea basmul

r

este atât de convingător pentru el. Copilul poate fi cu mult mai reconfortat de un basm decât de un efort al adultului de a-l reconforta prin raţionamente şi puncte de vedere. Un copil are încredere în ceea ce

spune un basm fiindcă imaginea despre lume din poveste concordă cu cea pe care şi-a făcut-o el.

Indiferent de vârstă, numai o poveste conformă cu principiile care susţin procesul nostru de gândire este convingătoare pentru noi. Dacă acest lucru este valabil pentru adulţi, care au învăţat să accepte că există mai multe sisteme de referinţă în înţelegerea acestei lumi – deşi ne este dificil, dacă nu imposibil, să gândim în alt sistem de referinţă decât al nostru –, este în mod deosebit adevărat pentru copil. Gândirea lui e animistă.

Asemeni tuturor prealfabetizaţilor şi multor alfabetizaţi, „copilul crede că relaţiile sale cu lumea inanimată urmează acelaşi model ca relaţiile din lumea animată a oamenilor: mângâie un lucru care îi place aşa cum mama îl mângâie pe el; bate uşa care l-a lovit când s-a trântit”[14]. Ar trebui să adăugăm că face aşa în primă instanţă fiindcă e convins că unui obiect drăguţ îi place să fie mângâiat aşa cum îi place şi lui; şi pedepseşte uşa fiindcă este sigur că uşa s-a trântit dinadins, cu intenţii răutăcioase.

Aşa cum a arătat Piaget, gândirea copilului rămâne animistă până la vârsta pubertăţii. Părinţii şi învăţătorii îi spun că lucrurile nu pot simţi sau acţiona; şi, oricât s-ar preface că este convins de acest lucru, pentru a-i mulţumi pe adulţi sau pentru a nu fi ridiculizat, în sinea lui copilul crede altceva. Supus învăţăturilor raţionale ale altora, copilul nu face decât să-şi îngroape „cunoaşterea adevărată” adânc în suflet, unde rămâne neatinsă de raţionalitate; însă poate fi influenţată de ceea ce au de spus basmele.

Pentru un copil de opt ani (pentru a cita exemplele lui Piaget), soarele este viu pentru că dăruieşte lumină (şi am putea adăuga că face asta fiindcă aşa doreşte). Pentru mintea animistă a unui copil piatra este vie fiindcă se poate mişca, rostogolindu-se la vale. Chiar şi un copil de doi-sprezece ani şi jumătate este convins că un râu e viu şi are voinţă, fiindcă apa acestuia curge. Soarele,

piatra şi apa par a fi locuite de spirite la fel ca oamenii, aşa că simt şi acţionează ca oamenii[15].

Pentru un copil nu există o linie de demarcaţie clară care să separe obiectele de fiinţe; iar ce este viu este viu exact aşa cum suntem noi. Daca nu înţelegem ceea ce pietrele, copacii şi animalele vor să ne spună, asta înseamnă că nu suntem îndeajuns de conectaţi cu ele. Copilului care încearcă să înţeleagă lumea i se pare normal să aştepte un răspuns din partea lucrurilor care îi trezesc curiozitatea. Iar din moment ce copilul este egocentric, el se aşteaptă ca animalul să-i vorbească despre acele subiecte care sunt cu adevărat interesante pentru el, la fel ca animalele din basm şi la fel cum el însuşi vorbeşte cu animalele adevărate sau de jucărie. Copilul este convins că animalul înţelege şi simte ce simte şi el, deşi nu o arată.

De vreme ce animalele cutreieră libere lumea, este cât se poate de firesc ca în basme ele să fie capabile să-l îndrume pe erou în căutările care îl duc spre tărâmuri îndepărtate. Din moment ce tot ce mişcă este viu, copilul crede ca vântul poate sa vorbească şi să-l poarte pe erou oriunde are nevoie să meargă, ca în *La răsărit de soare şi la apus de lună*[16]. într-o gândire animistă, nu numai animalele pot simţi şi gândi ca noi, dar chiar şi pietrele au viaţă; aşa că a fi transformat în stană de piatră pur şi simplu înseamnă că o fiinţă trebuie să rămână tăcută şi nemişcată o vreme.

¥

Conform aceluiaşi raţionament, este total credibil faptul ca obiecte care erau tăcute încep să vorbească, să dea sfaturi şi să i se alăture eroului în peregrinările sale. Şi, fiindcă orice lucru este locuit de un spirit similar altor spirite (şi anume celui al copilului, care şi-a proiectat propriul spirit în aceste lucruri), din cauza acestei asemănări inerente este foarte credibil că omul se poate transforma într-un

animal sau invers, ca în *Frumoasa şi Bestia* sau *Regele broască*[17]. Iar dacă nu există o demarcaţie precisă între lucrurile vii şi cele moarte, atunci acestea din urmă pot, şi ele, să învie.

Când, asemeni marilor filosofi, copiii caută un răspuns la întrebări iniţiale sau finale – „Cine sunt eu? Cum trebuie să mă raportez la problemele vieţii? Ce trebuie să devin?" –, o fac datorită gândirii animiste. Dar, din moment ce copilul e atât de nesigur în ce constă existenţa lui, prima şi cea mai importantă întrebare este „Cine sunt eu?".

De îndată ce copilul poate să se deplaseze şi să exploreze, începe să-şi pună problema identităţii. Când îşi priveşte atent imaginea în oglindă se întreabă dacă ceea ce vede este într-adevăr el sau un copil exact ca el aflat dincolo de oglindă. Va încerca în toate chipurile să afle dacă acel copil este el însuşi. Se strâmbă, se răsuceşte, se îndepărtează de oglindă şi sare înapoi în faţă, ca să se convingă dacă ; celălalt a dispărut sau e tot acolo. încă de la vârsta de trei ' ani, copilul este confruntat deja cu problema dificilă a identităţii personale. : Copilul se întreabă: „Cine sunt eu? De unde am apărut? ; Cum a început lumea să fie? Cine l-a creat pe om şi celelalte animale? Care e sensul vieţii?" Adevărat, el nu contemplă aceste întrebări vitale la modul abstract, ci aşa cum i se înfăţişează tui. Nu îl interesează dacă există dreptate pentru individ, ci dacă *el* va fi tratat drept. Se întreabă cine sau ce îi poate face rău şi cum poate fi prevenită o astfel de situaţie. Există şi alte forţe binevoitoare în afara părinţilor? Sunt părinţii lui nişte forţe binevoitoare? Cum ar trebui să evolueze şi de ce? Există speranţă pentru el, deşi poate a greşit uneori? De ce i se întâmplă toate aceste lucruri? Ce însemnătate au ele pentru viitor? Basmele furnizează răspunsuri pentru toate aceste întrebări presante; de multe dintre ele

copilul devine conştient doar în timp ce urmăreşte firul poveştii.

Din punctul de vedere al adultului şi în termenii ştiinţei moderne, răspunsurile oferite de basme sunt mai degrabă fantastice decât reale. De fapt, aceste soluţii le par atât de incorecte multor adulţi – care s-au înstrăinat de modul în care copiii receptează realitatea – încât refuză să-şi expună copiii unor informaţii atât de „false". Cu toate acestea, explicaţiile realiste sunt de regulă incomprehensibile pentru copii, pentru că acestora le lipseşte înţelegerea abstractă care le-ar da sens. Adulţii dau explicaţii corecte din punct de vedere ştiinţific crezând că astfel clarifică lucrurile, dar aceste explicaţii îl aruncă pe copil într-o stare de confuzie; se simte învins şi dominat din punct de vedere intelectual. Copilul se poate simţi în siguranţă numai dacă are convingerea că înţelege acum ceea ce l-a nedumerit înainte – şi niciodată atunci când i se prezintă situaţii care creează *noi* insecurităţi. Chiar dacă acceptă răspunsul primit, copilul se îndoieşte că ar fi pus întrebarea care se cuvenea. Din moment ce explicaţia nu reuşeşte să-l convingă înseamnă că se potriveşte unei alte probleme, necunoscute – nu celei pe care a ridicat-o el.

De aceea este important să reţinem că numai afirmaţiile inteligibile în termenii inteligenţei şi afinităţilor emoţionale actuale a copilului sunt convingătoare pentru el. Dacă îi spui unui copil că Pământul pluteşte în spaţiu atras de forţa de gravitaţie într-o mişcare circulară în jurul Soarelui, însă Pământul nu cade în Soare, aşa cum un copil cade pe sol, toate acestea i se par foarte confuze. Copilul ştie din experienţă că orice lucru trebuie să se sprijine pe ceva sau sa fie susţinut de ceva. Numai o explicaţie bazată pe această cunoaştere îl poate convinge că înţelege mai bine cum stă Pământul în spaţiu. Chiar mai important, pentru a se simţi în siguranţă pe Pământ, copilul are nevoie să creadă că această lume e ţintuită locului. De aceea el înţelege

mai bine un mit care îi spune că Pământul se sprijină pe o ţestoasă sau e susţinut de un gigant.

Dacă un copil acceptă ca adevărat ceea ce îi spun părinţii – că Pământul este o planetă aflată în siguranţă pe orbită datorită forţei gravitaţionale –, atunci nu-şi poate imagina gravitaţia decât ca un fel de sfoară. Astfel, explicaţia părinţilor nu a produs un înţeles superior sau un sentiment sporit de securitate. E necesară o maturitate intelectuală considerabilă pentru a fi convins că viaţa cuiva e stabilă când suprafaţa pe care se deplasează (cel mai solid lucru imaginabil, pe care se sprijină toate celelalte) se roteşte cu o viteză incredibila în jurul unei axe invizibile; că, în plus, se roteşte în jurul Soarelui; mai mult chiar, este propulsat prin spaţiu împreună cu întregul sistem solar. încă n-am întâlnit nici un copil care să poată înţelege înainte de pubertate ideea tuturor acestor mişcări combinate, deşi mulţi sunt în stare s-o reproducă. Ei doar repeta mecanic nişte explicaţii care, conform propriei lor teorii despre lume, sunt nişte minciuni pe care trebuie să le creadă adevărate, deoarece un adult le-a spus aşa. Consecinţa este că aceşti copii ajung să nu aibă încredere în propria lor experienţă şi prin urmare nici în ei înşişi, în ceea ce mintea lor e în stare să înfăptuiască.

în toamna anului 1973, cometa Kohoutek era subiectul buletinelor de ştiri. La acea vreme un profesor competent a explicat unui grup restrâns de copii superinteligenţi din clasa a doua şi a treia ce este o cometă. Fiecare copil a decupat cu mare grijă un petic rotund de hârtie şi a desenat pe el orbitele planetelor gravitând în jurul Soarelui; o elipsă din hârtie, ataşată printr-o fâşie de peticul rotund, reprezenta traiectoria cometei. Copiii mi-au arătat cum se deplasează cometa în unghi înclinat spre planete. Când i-am întrebat care cometă, copiii mi-au spus că cea din mâinile lor, ară- tându-mi elipsa. Când i-am întrebat cum se deplasează cometa în spaţiu dacă ei o ţin în mână, au rămas blocaţi.

Nedumeriţi, s-au întors spre profesorul care le-a explicat numaidecât că lucrul pe care îl ţineau în mâini, confecţionat cu atâta migală, nu constituia decât *modelul* planetelor şi cometei. Toţi copiii au manifestat deplină înţelegere şi ar fi reprodus explicaţia daca li s-ar fi cerut, însă, în timp ce înainte erau foarte mândri de agregatul cerc-elipsă din mâinile lor, acum îşi pierduseră orice interes. Câţiva au mototolit peticele de hârtie, alţii le-au aruncat la coşul de gunoi. Când acestea reprezentau cometa, toţi planificaseră să ducă modelul acasă pentru a-l arăta părinţilor, dar acum nu mai avea nici un haz.

încercând să determine un copil să accepte explicaţii ştiinţifice corecte, părinţii desconsideră adesea descoperirile ştiinţifice cu privire la cum funcţionează mintea copilului. Cercetarea proceselor mentale ale unui copil, în special cele consemnate de Piaget, demonstrează în mod convingător că un copil la o vârstă fragedă nu e capabil să înţeleagă doua concepte abstracte vitale, cel a permanenţei cantităţii şi cel al reversibilităţii – de exemplu, că aceeaşi cantitate de apă este mai adâncă într-un container îngust şi mai puţin adâncă într-un container întins; şi că scăderea răstoarnă procesul de adunare. Până când ajunge să înţeleagă noţiuni abstracte ca acestea, copilul se raportează la realitate doar subiectiv[18].

Explicaţiile ştiinţifice necesită o gândire obiectivă. Şi cercetarea teoretică, şi explorările experimentale au demonstrat că nici un copil preşcolar nu e capabil să conceapă aceste două noţiuni fară de care gândirea abstractă este imposibilă. în primii ani, până la vârsta de opt-zece ani, un copil nu poate dezvolta decât concepte extrem de personalizate despre ceea ce trăieşte. Prin urmare, i se pare normal, din moment ce plantele care cresc pe pământ îl hrănesc aşa cum mama lui l-a alăptat la sân, să considere natura ca mamă, zeiţă sau cel puţin căminul lor.

Chiar şi un copil la o vârstă fragedă ştie cumva că a fost conceput de părinţi; astfel i se pare logic că, asemeni lui, toţi oamenii şi căminele *lor au fost*

create de *un personaj* suprauman nu foarte diferit de părinţii lui – zeu sau zeiţă. Cum părinţii îl ocrotesc şi îi asigură cele necesare traiului acasă, e normal ca el să creadă că ceva asemănător lor, însă mult mai puternic, mai inteligent şi mai de încredere – un înger păzitor – va face acelaşi lucru pentru lume.

Un copil percepe ordinea lumii prin imaginea părinţilor săi şi a ceea ce se petrece în sânul familiei. Egiptenii antici, asemeni unui copil, vedeau paradisul şi cerul ca o imagine a maternităţii (Nut), care se apleca protector deasupra pământului, învăluindu-i pe locuitorii săi în seninătate[19]. Departe de a-l împiedica pe copil să dezvolte mai târziu o explicaţie mai raţională a lumii, o astfel de viziune îi oferă siguranţă unde şi când are cel mai mult nevoie de ea – siguranţă care, la vremea potrivită, îi va facilita o viziune perfect raţională despre lume. Viaţa pe o mică planetă înconjurată de un spaţiu fără limite îi apare ca extrem de rece şi de singuratică unui copil – exact contrariul a ceea ce ar trebui sa fie viaţa. De aceea oamenii din vechime simţeau nevoia sa fie protejaţi şi însufleţiţi de figura unei mame ocrotitoare. A deprecia aceste imagini protectoare, calificându-le drept proiecţii copilăreşti ale unei minţi imature, înseamnă de fapt a-l lipsi pe copil de senzaţia continuă de siguranţă şi confort de care are nevoie.

E adevărat că noţiunea de cer matern protector poate limita mintea dacă este adoptată pentru prea multă vreme. Nici proiecţiile infantile, nici dependenţa de protectori imaginari – precum îngerul păzitor care veghează asupra copilului când acesta doarme sau când mama nu e acasă – nu oferă securitate reală; dar, atâta timp cât copilul nu se poate simţi în siguranţă de unul singur, imaginaţia şi proiecţiile sunt preferabile lipsei de securitate. Acest gen de securitate (parţial imaginat), atunci când e resimţit pentru o perioadă suficient de lungă, îi permite copilului să dezvolte un sentiment de încredere de sine, de care are nevoie în viaţă pentru a se putea baza pe propriile sale forţe – o încredere necesară în rezolvarea problemelor de viaţa printr-o

abilitate raţională crescândă. în cele din urmă, copilul va realiza că ceea ce a considerat literalmente adevărat – pământul ca mamă – este doar o metaforă.

De exemplu, un copil care a învăţat din basme să creadă că un personaj la prima vedere ameninţător şi respingător se poate transforma ca prin minune în prieten de nădejde este gata să creadă că şi un copil străin care-i inspiră teama se poate transforma dintr-o ameninţare într-un camarad de dorit. Credinţa în „adevărul" basmelor îi dă curajul să nu se retragă doar din cauza primei impresii pe care i-o poate lăsa un străin. Amintindu-şi cum eroul multor basme a reuşit în viaţă fiindcă a îndrăznit să cultive prietenia unui personaj aparent respingător, copilul crede că poate atinge acelaşi gen de magie.

Am cunoscut multe cazuri în care, mai ales în ultima perioadă a adolescenţei, se recurge la anii de credinţă într-o lume magică pentru a compensa faptul că o persoană a fost privată prematur de aceasta în copilărie, prin forţa cu care i s-a impus realitatea strictă. E ca şi cum aceşti tineri simt că acum este ultima lor şansă să remedieze o deficienţă gravă în experienţa lor de viaţă; sau îşi închipuie că, iară să treacă printr-o perioadă de credinţă magică, nu vor fi în stare să suporte rigorile vieţii adulte. Mulţi tineri din ziua de azi care caută deodată să evadeze în vise induse de droguri îşi fac ucenicia pe lângă vreun guru, cred în astrologie, practică „magia neagră" sau alte forme de evaziune din realitate, visând cu ochii deschişi la experienţe magice care le vor schimba viaţa în bine, toţi aceştia au fost forţaţi prematur să perceapă realitatea într-o manieră adultă. Aceste încercări de evadare îşi au cauza mai profundă în experienţe formative timpurii, care i-au împiedicat să dezvolte convingerea că viaţa poate fi stăpânită prin metode realiste.

Ceea ce pare a fi de dorit pentru individ este să repete în timpul vieţii procesul istoric implicat în geneza gândirii ştiinţifice. Pentru o lungă perioadă din istoria sa, omul a făcut apel la proiecţii emoţionale – cum ar fi zeii – născute din speranţele şi

anxietăţile lui imature de a se explica pe sine, societatea şi universul; aceste explicaţii îi dădeau un sentiment de siguranţă. Apoi, treptat, graţie progresului social, ştiinţific şi tehnologic, omul s-a eliberat de teama constantă pentru propria-i existenţă. Simţindu-se mult mai în siguranţă în lume şi în sinea lui, individul putea începe acum să analizeze validitatea imaginilor pe care le folosise ca explicaţii în trecut. Din acest moment proiecţiile „infantile" ale omului s-au diluat, fiind tot mai mult înlocuite de explicaţiile raţionale. însă acest proces nu e nicidecum unul lipsit de fluctuaţii. în perioade de stres şi austeritate omul caută din nou alinare în concepţia „infantilă" conform căreia el şi adăpostul lui constituie centrul universului.

Tradus în termenii comportamentului uman, cu cât o persoană se simte mai mult în siguranţă în lume, cu atât mai puţin va trebui să se agaţe de proiecţiile „infantile" – explicaţiile mitice sau rezolvările de basm ale veşnicelor probleme ale vieţii – şi cu atât mai mult îşi va permite sa caute explicaţii raţionale. Cu cât un om e mai sigur de sine, cu atât mai mult îşi poate permite sa accepte o explicaţie care afirmă că lumea lui are o semnificaţie minoră în cosmos. Odată ce omul se simte cu adevărat semnificativ în mediul uman, prea puţin îi pasă de importanţa planetei sale în Univers. Pe de altă parte, cu cât este mai nesigur de el şi de mediul în care trăieşte, cu atât mai mult se retrage în sine, din teamă, sau devine agresiv, pentru a cuceri de dragul de a cuceri. Ceea ce constituie opusul explorărilor care îşi au originea într-o siguranţă ce ne eliberează curiozitatea.

Din aceleaşi motive, un copil, atâta timp cât nu e sigur că cei din jurul lui îl vor proteja, are nevoie să creadă că forţe superioare veghează deasupra lui, cum ar fi îngerul păzitor, şi că lumea împreună cu locul lui în ea au o importanţă supremă. Exista o legătură strânsă între capacitatea familiei de a-i asigura copilului minimumul necesar de securitate şi

capacitatea copilului de a se angaja în investigaţii raţionale pe măsură ce creşte.

Atâta timp cât părinţii credeau cu tot sufletul că poveştile biblice soluţionează enigma existenţei noastre şi a scopului ei, era uşor să-l facă pe copil să se simtă în siguranţă.
pentru ei Biblia conţinea răspunsurile la toate chestiunile presante: Biblia îi spunea omului tot ce trebuia să ştie pentru a înţelege lumea, cum a fost creată şi cum trebuie să te comporţi în ea. în Occident Biblia oferea şi prototipurile imaginaţiei umane. însă, cu toată bogăţia de poveşti din Biblie, nici în timpul celor mai religioase perioade ele n-au fost suficiente pentru a răspunde tuturor nevoilor psihice umane.

în parte, această situaţie este creată de faptul că, deşi Vechiul şi Noul Testament, împreună cu Vieţile Sfinţilor, ofereau răspunsuri întrebărilor cruciale privitoare la cum să trăim o viaţă virtuoasă, ele nu găseau rezolvări pentru problemele generate de partea întunecată a personalităţii noastre. în esenţă, poveştile biblice sugerează o singură soluţie pentru aspectele antisociale ale inconştientului: re-primarea acestor porniri (inacceptabile). însă copiii, neputând să exercite un control conştient asupra sinelui lor, au nevoie de poveşti care să permită cel puţin o satisfacere imaginară a acestor tendinţe „negative” şi de modele specifice pentru sublimarea lor.

Explicit şi implicit, Biblia face cunoscute poruncile date omului de Dumnezeu. Deşi ni se spune că mai mare bucurie este îndreptarea unui păcătos decât existenţa unui om care nu a greşit niciodată, mesajul continuă sa afirme că e de datoria noastră să trăim o viaţă neprihănită şi, de exemplu, să nu ne răzbunăm pe cei pe care îi urâm. Aşa cum o demonstrează povestea lui Cain şi Abel, nu exista compasiune în Biblie pentru chinurile invidiei fraterne – doar avertismentul că manifestarea ei are consecinţe devastatoare.

Dar lucrul de care are cel mai mult nevoie un copil, atunci când e copleşit de invidia faţă de un frate, este permisiunea de a simţi că trăirea lui este justificată de situaţia în care se află. Pentru a rezista chinurilor invidiei, copilul trebuie încurajat să-şi imagineze că se va răzbuna într-o bună zi; astfel va fi în stare să se abţină pe moment, pentru că are convingerea că în viitor va egala scorul. Mai mult ca orice, copilul vrea să fie încurajat în credinţa încă destul de firavă că, dacă va creşte, va munci din greu şi se va maturiza, până la urmă va ieşi victorios. Dacă suferinţele lui prezente vor fi răsplătite în viitor, atunci nu trebuie să acţioneze pe moment mânat de invidie, precum Cain.

Asemeni poveştilor biblice şi miturilor, basmele au constituit literatura care a îndrumat pe toată lumea – copii şi adulţi deopotrivă – pe aproape întreg parcursul existenţei omeneşti. Cu excepţia faptului că Dumnezeu este o figură centrală, multe poveşti biblice pot fi considerate asemănătoare basmelor. În povestea lui Iona şi a balenei, de exemplu, Iona încearcă sa fugă de imboldul supraeului (al conştiinţei) de a lupta împotriva răutăţii oamenilor din Ninive. încercarea care îi pune la încercare tăria morală este, ca în multe basme, o călătorie primejdioasă.

Călătoria lui Iona peste ape îl conduce în pântecele unei balene uriaşe. Acolo, la ananghie, Iona îşi descoperă moralitatea superioară, eul major, şi renaşte miraculos, gata acum să răspundă comenzilor supraeului. Dar renaşterea în sine nu duce automat la adevărata lui umanitate: să nu fii nici sclavul sinelui şi al principiului plăcerii (fugind de sarcinile dificile), nici al supraeului (dorind distrugerea oraşului blestemat), asta înseamnă adevărata libertate şi individualitate superioară. Iona ajunge Ia o umanitate deplină doar atunci când nu mai este dependent de nici o instanţă a minţii sale şi renunţă la o supunere oarbă atât faţă de sine cât şi faţă de supraeu, fiind capabil să identifice înţelepciunea lui Dumnezeu, care îi judecă pe cei din Ninive nu după structura rigidă a

supraeuiui lui Iona, ci în termenii fragilităţii lor umane.

SATISFACŢIE INDIRECTĂ *VS.* RECUNOAŞTERE CONŞTIENTĂ

La fel ca marile opere de artă, basmele încântă şi instruiesc; geniul lor special constă în faptul că o fac în termeni care se adresează direct copiilor. La vârsta la care aceste poveşti au cel mai mare impact asupra unui copil, sarcina lor majoră este de a pune cât de cât ordine în haosul din mintea acestuia, pentru ca el să se înţeleagă mai bine – un stadiu preliminar necesar pentru obţinerea unei anumite congruenţe între percepţiile copilului şi lumea exterioară.

Poveştile „adevărate” despre lumea „reală” pot furniza informaţii interesante şi adesea utile. Dar felul în care aceste poveşti se derulează este la fel de străin pentru modul de funcţionare a minţii unui copil prepuber precum sunt evenimentele supranaturale dintr-un basm pentru modul adulţilor de a înţelege lumea.

Poveştile strict realiste se bat cap în cap cu trăirile intime ale copilului; le va recepta şi poate va pricepe ceva, dar nu poate desprinde din ele un sens personal care să trans- cendă conţinutul evident. Aceste poveşti informează iară să îmbogăţească, lucru valabil, din nefericire, şi pentru o mare parte a educaţiei şcolare. Cunoaşterea factuală este un câştig pentru personalitatea în ansamblu doar când este transformată în „cunoaştere personală”'. Interzicerea

'„Actul cunoaşterii include o evaluare, un coeficient personal, care moderează întreaga cunoaştere factuală”, scrie Michael Polanyi.

Dacă poveştilor realiste pentru copii ar fi la fel de absurdă ca interzicerea basmelor; în viaţa copilului există un loc important pentru amândouă. însă o dietă exclusivă de poveşti realiste este searbădă. Când poveştile realiste sunt combinate cu o expunere la basme amplă şi corectă din punct de vedere psihologic, atunci copilul primeşte informaţii care se adresează celor două părţi ale personalităţii sale în formare – cea raţională şi cea emoţională.

Basmele conţin unele trăsături comparabile cu visele, însă ele sunt mai apropiate de ceea ce se

întâmplă în visele adolescenţilor şi ale adulţilor decât în cele ale copiilor. Oricât de şocante şi incomprehensibile ar părea visele adulţilor, toate detaliile au sens la o analiza pertinentă, permiţându-i celui care visează să înţeleagă ce anume îi preocupă inconştientul. Analizându-şi visele, o persoană se poate cunoaşte mai bine înţelegând aspecte ale vieţii sale mentale pe care fie nu le remarcase, fie fuseseră distorsionate sau negate – nerecunoscute înainte. Ţinând cont de rolul important pe care aceste dorinţe, nevoi, tensiuni şi anxietăţi inconştiente îl joacă în comportament, noile cunoştinţe despre sine dobândite din vise îi permit unei persoane sa-şi organizeze viaţa cu mai mult succes.

Visele copiilor sunt foarte simple: dorinţele se împlinesc şi anxietăţile capătă forme palpabile. De exemplu, în visul unui copil apare un animal care îi face rău sau devorează pe cineva. Visele unui copil au un conţinut inconştient care practic rămâne nemodelat de eul acestuia; funcţiunile mentale superioare au o contribuţie nesemnificativă la producţia visului. Din această cauza, copiii nu pot şi nu trebuie să-şi analizeze visele. Eul copilului este încă foarte fragil, aflat într-un proces de constituire. în special la vârsta preşcolară, copilul trebuie să lupte în permanenţă pentru a-şi împiedica dorinţele să-i devasteze întreaga personalitate – este o bătălie împotriva forţelor inconştientului pe care adesea o pierde.

> şi cel mai mare savant trebuie să se bazeze considerabil pe „cunoaşterea personală", pare evident că nici copiii nu pot dobândi o cunoaştere cu adevărat plină de înţeles pentru ei decât dacă mai întâi au configurat-o introducând coeficienţii lor personali[20].

Această luptă care nu va fi niciodată absentă din viaţa noastră rămâne o bătălie problematică până târziu în adolescenţă, deşi pe măsură ce îmbătrânim va trebui să facem faţă şi tendinţelor iraţionale ale supraeului. Pe parcurs ce ne maturizăm, toate cele trei instanţe ale minţii – sine, eu şi supraeu – devin tot mai clar articulate şi mai independente, fiecare în parte capabilă să interacţioneze cu celelalte doua,

iară ca inconştientul sa copleşească conştientul. Repertoriul eului în relaţia cu şinele şi supraeul devine mai variat şi individul sănătos din punct de vedere mental exercita un control eficient asupra interacţiunii dintre ele în timpul desfăşurării normale a unor evenimente.

însă Ia un copil, ori de câte ori inconştientul se manifestă activ, îi bulversează întreaga personalitate. Departe de a fi întărit de experienţa eului care recunoaşte conţinutul haotic al inconştientului, eul copilului este slăbit de un astfel de contact direct, pentru că este copleşit. De aceea un copil trebuie să-şi exteriorizeze procesele interioare dacă vrea să dobândească o înţelegere – ca să nu mai vorbim de control – asupra lor. Copilul va trebui să se distanţeze cumva de inconştient şi să-l considere ca pe ceva exterior lui, pentru a-l putea îmblânzi într-o oarecare măsură.

în joaca obişnuită, obiecte de genul păpuşilor sau animalelor de jucărie sunt folosite pentru a întruchipa diverse aspecte ale personalităţii copilului care sunt mult prea complexe, inacceptabile, chiar contradictorii pentru ca el să le facă faţă. Asta permite eului copilului şa dobândească un anumit grad de dominare asupra acestor elemente, ceea ce nu e în stare să facă atunci când i se cere sau este silit de împrejurări sa le recunoască drept proiecţii ale propriilor sale procese interioare.

Unele presiuni ale inconştientului copiilor pot fi dezamorsate prin joacă. Dar sunt mulţi care n-o fac pentru că aceste presiuni sunt mult prea complexe şi contradictorii sau prea periculoase şi dezaprobate de societate. De exemplu, sentimentele duhului închis în sticlă, aşa cum am mai văzut, sunt atât de ambivalenţe, de violente sau de potenţial distructive încât un copil nu le poate exterioriza singur în timp ce se joacă, asta şi fiindcă unele consecinţe ar putea fi periculoase, în aceste momente basmele îi pot fi de mare ajutor unui copil, lucru ilustrat de faptul că multe dintre aceste poveşti sunt interpretate de copii,

însă numai după ce s-au familiarizat cu povestea pe care singuri n-ar fi putut-o niciodată inventa.

De exemplu, celor mai mulţi copii le place să joace un rol din *Cenuşăreasa,* dar numai după ce basmul a devenit parte componentă a lumii lor imaginare, în special *happy end*-ul intensei rivalităţi dintre surori. Este imposibil ca un copil să-şi imagineze pe cont propriu că va fi salvat, că aceia despre care e convins că îl dispreţuiesc şi care au putere asupra lui vor ajunge să-i recunoască superioritatea. Multe fetiţe sunt uneori într-atât de convinse că mama cea rea (vitregă) este sursa tuturor necazurilor lor încât singure n-ar fi în stare să-şi imagineze că situaţia s-ar putea schimba dintr-odată. Dar atunci când ideea le este prezentată prin intermediul *Cenuşăresei,* pot crede că o mamă (zână) bună le poate veni în ajutor, din moment ce basmul le spune atât de convingător că aşa se întâmplă.

Un copil poate conferi identitate corporală unor dorinţe ascunse, cum ar fi cea oedipiană de a vrea să aibă un copil cu mama sau tatăl, într-un mod indirect, având grijă de o păpuşă sau un animal de casă ca de un bebeluş. în acest caz copilul îşi satisface o nevoie profundă, exteriori- zându-şi dorinţa. A ajuta un copil să devină conştient de ceea ce reprezintă o păpuşă sau un animal de jucărie şi de ceea ce exteriorizează el jucându-se cu ele – cum se întâmplă în psihanalizarea viselor adulţilor – înseamnă a-l împinge într-o confuzie profundă, peste puterile vârstei lui. Motivul este că un copil încă nu posedă un sens sigur al identităţii sale. înainte de a-şi stabili identitatea feminină sau masculină, aceasta e uşor de zdruncinat sau de distrus prin recunoaşterea unor dorinţe complicate, distructive sau oedipiene care sunt contrare unei identităţi ferme.

Prin jocul cu o păpuşă sau cu un animal, copilul poate satisface prin substituire dorinţa de a da naştere şi a avea grija de un bebeluş, lucru pe care îl fac nu numai fetele, ci şi băieţii. Dar băiatul, spre deosebire de fată, poate resimţi un confort psihologic

jucându-se cu păpuşile numai dacă nu e determinat să identifice dorinţa inconştientă pe care o satisface.

S-ar putea argumenta că ar fi bine ca băieţii să identifice conştient dorinţa de a procrea. în opinia mea, este bine dacă un băiat îşi poate manifesta dorinţa inconştientă ju- cându-se cu păpuşile, iar acest lucru ar trebuie acceptat fără ezitare. O astfel de exteriorizare a unor tensiuni inconştiente poate fi valoroasă, dar poate deveni periculoasă dacă recunoaşterea semnificaţiei comportamentale incon- ştiente se produce în mod conştient înainte de atingerea unei stări de maturitate care poate sublima dorinţe ce nu pot fi satisfăcute în realitate.

Multe fete dintr-o grupă mai avansată de vârstă sunt foarte ataşate de cai; le plac caii de jucărie şi elaborează fantezii complicate în jurul acestora. Când înaintează şi mai mult în vârsta şi se iveşte ocazia, viaţa lor pare să orbi- teze în jurul cailor adevăraţi, de care au grijă ireproşabil şi de care par inseparabile. Investigaţiile psihanalitice au relevat că preocuparea exagerată pentru cai poate fi un surogat pentru diferite nevoi emoţionale pe care o fata încearcă să le satisfacă. De exemplu, prin controlul exercitat asupra acestor animale puternice, o fată poate ajunge să simtă că poate controla latura masculină sau sexualitatea animalică din ea. Imaginaţi-vă ce efect ar avea asupra bucuriei de a călări a unei fete, a respectului ei de sine conştientizarea dorinţei pe care o manifestă călărind. Ar fi devastată – i s-ar răpi o sublimare inofensivă şi plăcută, ar fi redusa în ochii ei la o fiinţă josnică. în acelaşi timp, se va simţi foarte presată să găsească un debuşeu la fel de potrivit pentru acele porniri interioare pe care s-ar putea să nu mai fie în stare le stăpânească.

în ceea ce priveşte basmele am putea spune că un copil care nu este expus acestui gen de literatură e la fel de prejudiciat ca şi fata nerăbdătoare să-şi descarce tensiunile interne îngrijind un cal sau călărindu-l, dar lui îi este refuzată această bucurie nevinovată. Copilul care este informat de ceea ce reprezintă pentru propria lor psihologie personajele

unui basm va fi privat de un debuşeu necesar şi va fi devastat realizând ce fel de dorinţe, temeri şi sentimente de răzbunare îl răvăşesc. Asemeni calului, basmele pot să îi ajute pe copii şi chiar o fac cu succes, ajungând să transforme o viaţă insuportabilă într-una care merita trăită, atâta timp cât copilul nu ştie ce înseamnă acestea pentru el pe plan psihologic.

Chiar dacă un basm conţine multe elemente onirice, marele său avantaj asupra visului constă în faptul că basmul prezintă o structură consistentă cu un început distinct şi o intrigă care evoluează spre un deznodământ satisfăcător obţinut în final. Basmul mai are şi alte avantaje atunci când este comparat cu fanteziile intime. în primul rând, indiferent de conţinutul basmului –

care ar putea coexista în paralel cu fanteziile secrete ale copilului, fie ele oedipiene, sadic-răzbunătoare sau de umilire a părinţilor –, acesta poate fi comentat în mod deschis deoarece copilul nu trebuie să-şi ascundă emoţiile despre ceea ce se întâmplă într-un basm şi nici să se simtă vinovat că nu-treşte astfel de emoţii

.Eroul de basm are o constituţie care îl ajută să execute fapte miraculoase. Identificându-se cu el, orice copil poate compensa în fantezie inaptitudini fizice reale sau imaginare. Poate fantasma că, asemeni eroului, şi el poate să se caţăre în cer, să răpună uriaşi, să-şi schimbe înfăţişarea, să devină cel mai puternic sau cel mai frumos – pe scurt, corpul lui poate fî şi poate executa tot ceea ce un copil e în stare să-şi imagineze. După ce dorinţele lui cele mai grandioase au fost astfel satisfăcute în fantasmă, copilul se poate simţi mult mai împăcat cu fizicul lui aşa cum e în realitate. Basmul chiar proiectează această acceptare a realităţii de către copil, fiindcă,

deşi apar transfigurări extraordinare în corpul eroului pe măsură ce povestea se derulează, el devine un muritor de rând îndată ce se sfârşesc peripeţiile sale. în final nu mai auzim nimic despre puterea sau frumuseţea nepământeană a eroului. Ceea ce e total diferit de personajele mitice care îşi păstrează caracteristicile supraomeneşti pe vecie. Odată ce eroul de basm şi-a găsit adevărata identitate la sfârşitul poveştii (şi, odată cu ea, siguranţa interioară faţă de el însuşi, de corpul lui, de viaţa lui şi de poziţia în societate), el e mulţumit aşa cum este şi nu mai apare ca extraordinar în nici o privinţă.

Pentru ca un basm să producă efecte de exteriorizare benefice, copilul nu trebuie să realizeze conştient care sunt tensiunile inconştiente la care răspunde însuşindu-şi soluţiile basmului.

Basmul începe cu situaţia în care se află copilul în acel moment al vieţii şi în care ar rămâne blocat fără ajutorul poveştii, simţindu-se neglijat, respins, umilit. Apoi, folosind procese de gândire similare cu ale lui – oricât de contrare raţionalităţii adulţilor –, povestea deschide orizonturi minunate care îi permit copilului să-şi depăşească sentimentele temporare de deznădejde. Pentru a crede în poveste şi a face din perspectiva ei optimistă o parte componentă a trăirilor lui, copilul are nevoie să o audă de mai multe ori. Dacă, în plus, ajunge să se substituie unuia dintre personaje, atunci ea devine cu atât mai „adevărată" şi mai „reală".

Copilul *simte* care dintre multele basme se potrivesc situaţiei lui interioare de moment (pe care nu este capabil sa o gestioneze singur) şi în acelaşi timp simte când povestea îl ajută în confruntarea cu o problemă dificila. Dar rareori această recunoaştere se produce imediat, după prima ascultare a basmului. Asta şi pentru că unele elemente ale poveştii sunt mult prea stranii – cum, de altfel, trebuie să fie pentru a se adresa unor emoţii ascunse.

Numai după ce ascultă în mod repetat basmul şi are un răgaz suficient pentru a se zăbovi pe marginea lui poate un copil să profite pe deplin de

ceea ce îi oferă povestea pentru a se înţelege mai bine pe sine şi felul în care percepe lumea. Numai atunci asociaţiile libere ale copilului, derivate din poveste, vor genera semnificaţiile cele mai personale pentru el şi Îl vor ajuta să facă faţă problemelor care îl preocupă. De exemplu, atunci când aude un basm pentru prima oară un copil nu se poate distribui în rolul unui personaj de sex opus. Sunt necesare o distanţare şi o prelucrare personală îndelungate înainte ca o fetiţă să se poată identifica cu Jack din *Jack şi vrejul de fasole,* iar un băiat cu Rapunzel*.

Am cunoscut părinţi care, atunci când copilul a reacţionat la un basm spunând „îmi place", au trecut la altul,

' !n acest caz basmele pot fi comparate din nou cu visele, deşi acest lucru ar trebuie tăcut cu mare grijă şi multe precizări, visul fiind cea mai personală expresie a inconştientului şi a experienţelor unei persoane anume, în timp ce basmul este o formă imaginară pe care probleme umane mai mult sau mai puţin universale au căpătat-o pe măsură ce povestea a fost transmisă de-a lungul generaţiilor.

Un vis cave depăşeşte fanteziile de îndeplinire imediată a unor dorinţe nu permite aproape niciodată înţelegerea semnificaţiilor lui de la prima rememorare. Visele rezultate din procese interioare complexe necesită reflecţii repetate înainte de le putea înţelege sensul latent. Este nevoie de contemplarea frecventă şi relaxată a tuturor aspectelor visului, de vearanjarea lor într-o ordine diferită de prima amintire, de schimbarea accentului şi de multe altele pentru a descoperi un sens profund în ceea ce iniţial părea lipsit de sens sau destul de simplu. Numai prin parcurgerea repetată a aceluiaşi material, elemente care mult timp au părut doar amuzante, fără rost, imposibile sau pur şi simplu absurde încep să ofere indicii importante pentru înţelegerea visului. Cel mai adesea, pentru ca un vis să-şi reveleze înţelesul adânc, trebuie să se facă apel la alte materiale imaginative pentru a spori înţelegerea. Aceasta a fost abordarea lui Freud, care a recurs la basme pentru a elucida visele „Omului cu lupi"[21].

În psihanaliză asocierile spontane reprezintă o metodă menită să reveleze indicii adiţionale pentru ceea ce ar putea semnifica un detaliu sau altul. Şi în basme sunt necesare asocierile spontane ale copilului pentru ca povestea să capete importanţă personală deplină. Iar aici alte basme auzite de copil pot furniza fanteziei lui un material suplimentar şi pot deveni mai pline de sens.

crezând **că** o poveste în plus va spori bucuria copilului. **Însă** remarca lui, cel mai probabil, exprimă sentimentul, deocamdată vag, **că** povestea are să-i comunice ceva important – ceva ce se va pierde dacă nu i se repetă povestea şi nu i se oferă timpul necesar pentru a o înţelege. Redi- recţionarea prematură a gândurilor copilului spre un nou basm ar putea spulbera impactul celui precedent; în timp ce, dacă i se propune un nou basm mai târziu, efectul primului va fi sporit.

Când li se citesc copiilor basme în clasă sau la bibliotecă în timpul unei ore de lectură în comun, copiii par fascinaţi, însă deseori nu li se dă şansa să se gândească la poveste sau să reacţioneze în vreun fel; fie sunt imediat îndrumaţi spre o altă activitate, fie li se spune o altă poveste, diferită de prima, ceea ce diluează sau distruge impresia creată de basm. Vorbind cu copiii după o astfel de experienţă, reiese că la fel de bine povestea putea sa nu le fie spusă deloc, atât de puţin efect a avut asupra lor. Dar dacă povestitorul le acordă suficient timp de gândire şi îi lasă să se cufunde în atmosfera creată, iar copiii sunt încurajaţi să vorbească despre ea, atunci discuţia ulterioară demonstrează că basmul a avut un impact emoţional şi intelectual considerabil, cel puţin asupra unora.

Precum pacienţii vindecătorilor hinduşi cărora li se cerea să mediteze asupra unui basm pentru a găsi o cale de ieşire din întunericul interior care le înceţoşa minţile, şi copilul ar trebui să primească şansa de a-şi însuşi încet basmul făcând propriile lui asocieri.

Acesta este, de altfel, motivul pentru care cărţile ilustrate de poveşti atât de mult preferate de copii şi adulţi în prezent nu răspund celor mai puternice nevoi ale copilului. Ilustraţiile mai mult distrag atenţia decât sunt utile. Studiile asupra acestui subiect demonstrează că ilustraţiile abat atenţia de la procesul de învăţare în loc să-l promoveze, fiindcă deturnează imaginaţia copilului de la modul în care ar recepta de unul singur povestea. Poveştile

ilustrate sunt văduvite în mare parte de semnificaţiile personale pe care le-ar putea inspira în copil dacă acesta ar face apel doar la propriile lui asocieri vizuale în locul celor ale ilustratorului[22].

Chiar şi Tolkien considera că „Oricât de bune ar fi ele în sine, ilustraţiile nu sunt de mare folos basmelor... Dacă în poveste se spune «A urcat pe o colină şi a dat cu ochii de râul din vale», ilustratorul ar putea fi capabil să surprindă, sau foarte aproape de a surprinde, viziunea *lui* asupra unei astfel de scene, dar oricine aude aceste cuvinte va avea propria sa imagine, alcătuită din toate colinele, râurile şi văile pe care le-a văzut vreodată, dar în special din Colina, Râul, Valea care au constituit pentru el prima întruchipare a cuvântului"[23], De aceea un basm îşi pierde mult din semnificaţia personală atunci când personajele şi întâmplările lui capătă substanţă nu în imaginaţia copilului, ci în cea a ilustratorului. Detaliile unice, desprinse din viaţa ascultătorului, prin care mintea acestuia îşi reprezintă povestea care i se spune sau i se citeşte transformă povestea într-o experienţă mult mai personală. Copiii şi adulţii deopotrivă preferă deseori varianta mai uşoară în care sarcina dificilă a reprezentării vizuale a poveştii revine altcuiva. Dar, dacă îi permitem unui ilustrator să ne determine imaginaţia, ea devine mai puţin a noastră, iar povestea pierde enorm din semnificaţia personală.

De exemplu, atunci când copiii sunt întrebaţi cum arată un monstru de care au auzit în poveşti, vor răspunde descriind cele mai variate întruchipări: personaje uriaşe umanoide sau animaloide, altele care combină trăsăturile **umane** cu cele animale, şi aşa mai departe – şi fiecare detaliu are o semnificaţie considerabilă pentru persoana care, cu ochii minţii, a creat această imagine anume. Pe de altă parte, dacă vedem monstrul pictat de artist într-o manieră specială, conform imaginaţiei *lui,* mult mai precisă în comparaţie cu reprezentarea noastră vagă şi schimbătoare, suntem privaţi de această semnificaţie. Astfel, ideea de monstru ne poate lăsa complet

indiferenţi, neavând nimic important să ne spună, sau ne poate speria fără să invoce alt înţeles profund în afara anxietăţii.

IMPORTANŢA EXTERNALIZĂRII

Personaje şi evenimente imaginare

Mintea unui copil conţine o colecţie în rapidă expansiune de impresii deseori stângaci asortate şi numai parţial integrate: unele aspecte ale realităţii sunt corect vizualizate, însă mult mai multe elemente sunt complet dominate de fantezie. Fantezia umple golurile uriaşe de înţelegere determinate de imaturitatea gândirii copilului şi lipsa de informaţii pertinente. Alte distorsionâri sunt rezultatul unor tensiuni interioare care duc la percepţii eronate.

Un copil normal porneşte în fantasmele lui de Ia un segment de realitate mai corect sau mai puţin corect observat şi care poate evoca nevoi sau anxietăţi atât de puternic resimţite încât el se lasă total copleşit de acestea. Deseori lucrurile devin atât de încurcate în mintea lui încât nu este capabil să pună deloc ordine în ele. însă e nevoie de ordine pentru a se reîntoarce la realitate însufleţit de evadarea în fantasme, nu slăbit şi înfrânt.

Basmele, derulându-se asemănător gândirii unui copil, îl ajută arătându-i cum o claritate superioară poate şi chiar reuşeşte să rezulte din aceste fantasme. Poveştile debutează de obicei într-o manieră aproape realistă, la fel cum şi copilul îşi imaginează tot felul de lucruri pornind de la elemente din realitate: mama îşi trimite fiica singură în vizită la bunică *(Scufiţa Roşie);* dificultăţile unor părinţi săraci de a-şi hrăni copiii (*Hănsel şi Grete*0; un pescar fără noroc la pescuit (*Pescarul şi Duhul).* Aşadar, povestea începe cu o situaţie reală, dar oarecum problematică.

Un copil confruntat zi de zi cu probleme şi evenimente care-l descumpănesc e stimulat de educaţia primită la şcoală să înţeleagă cum şi de ce apar acestea şi să caute soluţii. însă, dat fiind faptul că raţiunea lui încă nu deţine un control ferm asupra inconştientului, imaginaţia copilului o ia razna sub presiunea emoţiilor şi a conflictelor nerezolvate.

Capacitatea incipientă de a raţiona a copilului va fi curând copleşită de anxietate, speranţe, frici, dorinţe, iubire şi ură – care se vor împleti cu orice subiect la care copilul începe să se gândească.

Basmul, chiar dacă poate începe cu starea de spirit a copilului – de exemplu, sentimentul de respingere atunci când este comparat cu fraţii lui, ca în cazul Cenuşăresei nu porneşte niciodată de la realitatea fizică în care trăieşte copilul. Nici un copil nu trebuie să zacă în cenuşă, precum Cenuşăreasa, sau săfîe în mod deliberat abandonat în mijlocul unei păduri, ca Hănsel şi Gretel, pentru că o

similitudine fizică ar fi prea înfricoşătoare şi ar însemna să-l atace pe copil într-un mod prea direct şi dur, când unul dintre scopurile basmelor este de a crea o stare confortabilă

.Copilul familiarizat cu basmele înţelege că acestea i se adresează într-un limbaj simbolic, şi nu în cel al vieţii de zi cu zi. Basmul ne asigură de la început, pe parcursul intrigii şi în final că nu este vorba de fapte, personaje sau situaţii reale. în ceea ce îl priveşte pe copil, evenimentele reale devin importante prin înţelesul simbolic pe care el îl atribuie acestora sau pe care îl descoperă în ele.

„Odată ca niciodată", „într-o ţară anume", „Acum o mie de ani sau mai mult", „Pe vremea când animalele vorbeau", „Odată, într-un castel dintr-o pădure mare şi deasă" – astfel de începuturi ne sugerează că urmarea nu se referă la aici şi acum, aşa cum le cunoaştem. Această imprecizie deliberată a debuturilor de basm ne semnalează faptul că suntem pe cale să evadăm din lumea concretă a realităţii imediate. Vechile castele, peşterile întunecate, camerele ferecate interzise vizitatorilor, pădurile impenetrabile, toate ne atrag atenţia că un lucru în mod normal ascuns va fi dezvăluit, iar „cu mult timp în urmă" sugerează că ni se vor prezenta evenimente arhaice.

Fraţii Grimm nu ar fi putut concepe un început mai bun pentru colecţia lor de basme decât fraza grăitoare care introduce prima poveste, *Regele*

broască. începe cu: „în vremuri vechi, când dorinţele încă se împlineau, trăia un rege ale cărui fiice erau toate frumoase, dar cea mai tânără era atât de frumoasă că însuşi soarele, care văzuse atâtea, era uimit ori de câte ori îi lumina faţa", Acest început plasează povestea într-un timp de basm unic: perioada arhaică în care toţi credeam că dorinţele noastre pot să ne schimbe soarta, dacă nu chiar să mute munţii; iar în această viziune animistă a lumii soarele lua seama la noi şi reacţiona la evenimente. Frumuseţea nepământeană a copilei, împlinirea dorinţelor şi uimirea soarelui denotă unicitatea absolută a evenimentului. Acestea sunt coordonatele care plasează povestea nu într-un loc sau timp al realităţii exterioare, ci într-o dispoziţie sufletească – aceea a unui spirit tânăr. Plasat acolo, basmul poate cultiva spiritul mai bine decât orice altă formă de literatură.

Curând au loc evenimente care demonstrează că logica normală şi cauzalitatea sunt suspendate, ceea ce e adevărat şi pentru procesele inconştientului, acolo unde se petrec cele mai vechi, mai unice şi mai uimitoare evenimente. Conţinutul inconştientului este deopotrivă cel mai secret şi cel mai familiar, mai întunecat şi mai atrăgător; şi generează cea mai puternică anxietate şi cele mai mari speranţe. Nu este dependent de un anumit spaţiu sau timp ori de o serie logică de evenimente, aşa cum le înţelege raţiunea noastră. Fără să ne dăm seama, inconştientul ne transportă spre începuturile vieţii noastre. Locurile stranii, cele mai vechi şi mai îndepărtate şi în acelaşi timp cele mai familiare la care se referă basmele ne sugerează o călătorie în interiorul minţii, pe tărâmul neconştientizării şi al inconştientului.

Basmul, după un început simplu şi mundan, se avântă în evenimente fantastice. **Însă,** oricât de ample sunt ocolişurile – spre deosebire de mintea neinstruită a copilului sau de vis –, evoluţia poveştii nu se rătăceşte. După ce l-a purtat pe copil într-o călătorie printr-o lume fermecată, la sfârşit îl readuce la realitate în cea mai liniştitoare manieră. Asta îl

învaţă pe copil ceea ce are cel mai mult nevoie să ştie în acest stadiu de dezvoltare: că nu ne dăunează să ne lăsăm o vreme în voia fantasmelor, cu condiţia să nu rămânem permanent în mrejele lor. În finalul poveştii, eroul se întoarce la realitate – una fericită, dar lipsită de magie.

Aşa cum ne trezim odihniţi din vis, mai bine pregătiţi să înfruntăm sarcinile realităţii, tot aşa se sfârşeşte şi basmul, eroul intorcându-se sau fiind readus în lumea reală mult mai bine pregătit să stăpânească viaţa. Cercetări recente privitoare la vise au arătat că o persoană privată de vise, chiar dacă nu este privată de somn, are dificultăţi în a gestiona realitatea; este dezechilibrată emoţional din cauza imposibilităţii de a rezolva în vis problemele inconştiente care o asaltează[24]. Poate cândva vom putea să demonstrăm experimental acelaşi lucru şi pentru basme: că unui copil îi este mult mai rău atunci când e privat de ceea ce îi pot oferi aceste poveşti, pentru că ele îl ajută să demonteze presiunile inconştientului cu ajutorul fantasmei.

Dacă visele copiilor ar fi la fel de complexe ca ale adulţilor normali şi inteligenţi, în care conţinutul latent este foarte elaborat, atunci nevoia de basme a copilului n-ar mai fi atât de mare. Pe de altă parte, daca un adult nu a fost expus basmelor în timpul copilăriei, s-ar putea ca visele lui să fie mai sărace în conţinut şi semnificaţii, servin- du-l astfel mai puţin eficient în restaurarea abilităţii de a-şi gestiona viaţa.

Copilul, mult mai puţin sigur pe el însuşi decât un adult, are nevoie de asigurări că nevoia lui de a intra în fantasmă sau incapacitatea de a se stăpâni să facă asta nu constituie o deficienţă. Spunându-i copilului basme, părintele îi demonstrează ceva important: că priveşte trăirile interioare ale copilului, aşa cum sunt ele întruchipate în basm, ca fiind legitime şi importante, într-o oarecare măsură chiar „reale”. Acest lucru îi dă copilului sentimentul că, din moment ce trăirile lui au fost acceptate de părinte ca reale şi importante, şi el – implicit – este real şi important. Acest copil se va simţi mai târziu în viaţă

asemeni lui Chesterton, care nota: „Prima şi ultima filosofie în care cred cu neştirbită certitudine am deprins-o în camera copilăriei... Lucrurile în care credeam atunci cel mai mult, cele în care cred acum cel mai mult, sunt lucrurile numite basme" Filosofia pe care Chesterton şi oricare alt copil o pot desprinde din basme constă în faptul că „viaţa nu este numai o plăcere, ci şi un fel de privilegiu excentric". E vorba de o abordare a vieţii foarte diferită de cea propusă de poveştile „realiste", însă una aptă să sprijine tenacitatea cuiva atunci când e confruntat cu greutăţile vieţii.

În *Ortodoxia* lui Chesterton, de unde au fost extrase aceste citate, există un capitol intitulat „Etica din Elfland" în care e evidenţiată moralitatea inerentă basmelor: „Ni se dă o lecţie de cavalerism în *fack şi vrejul de fasole,* că uriaşii trebuie ucişi pentru că sunt uriaşi. E vorba de o revoltă umană împotriva orgoliului ca atare... Apoi lecţia *Cenuşăresei,* care este identică aceleia din *Magnificat – exaltavit humiles* (i-a înălţat pe cei smeriţi). Mai e şi marea lecţie din *Frumoasa şi Bestia*, că un lucru trebuie iubit *înainte* de a deveni demn de iubire... Sunt preocupat de un anumit mod de a privi viaţa, care mi-a fost inoculat de basme". Când spune că „basmele sunt pe deplin raţionale", Chesterton se referă la acestea ca la nişte experienţe, un fel de oglinzi ale trăirilor interioare, nu ale realităţii; şi tot aşa le înţelege şi un copil[25].

Aproximativ după vârsta de cinci ani – când basmele devin cu adevărat semnificative – nici un copil normal nu consideră aceste poveşti

conforme cu realitatea exterioară. Fetiţei îi place să-şi imagineze că e prinţesă şi că trăieşte într-un castel, ţesând fantezii complicate în această ipostază, dar atunci când mama o cheamă la masă, ştie exact cine este cu adevărat. Şi dacă un boschet din parc poate părea uneori o pădure deasă, întunecată şi plină de secrete, copilul ştie unde se află, aşa cum fetiţa ştie că păpuşa nu este bebeluşul ei, în ciuda

faptului că o numeşte şi
o tratează ca atare

.Poveştile fidele realităţii, care încep în camera de zi a copilului sau în grădină în loc de coliba sărăcăcioasă a unui tăietor de lemne de lângă o mare pădure, în care personajele sunt foarte asemănătoare părinţilor, nu muritori de foame, regi sau regine, dar care amestecă aceste elemente realiste cu găselniţe fantastice, nu fac decât să-i provoace confuzie unui copil în privinţa a ceea ce e real şi ce nu. Acest gen de poveşti, în dezacord cu realitatea interioară a copilului, indiferent cât de fidele sunt celei exterioare, măresc prăpastia dintre experienţele interne şi externe ale copilului. Mai mult, îl îndepărtează de părinţi, deoarece copilul începe să creadă că trăieşte într-o lume spirituală diferită; nu contează cât de apropiaţi sunt în spaţiul „real", din punct de vedere emoţional părinţii şi copilul par să trăiască temporar pe continente diferite. Asta poate duce la o discontinuitate între generaţii, dureroasa atât peiltru părinte cât şi pentru copil.

Dacă unui copil i se spun numai poveşti „ca-n viaţă" (adică percepute ca false de anumite laturi ale realităţii lui interioare), atunci el poate trage concluzia că o mare parte a vieţii lui interioare este inacceptabilă pentru părinţi. Mai târziu, devenit un adolescent care nu mai depinde emoţional de părinţi, poate ajunge să urască lumea raţională şi să evadeze în cea a fanteziei, ca un fel de recuperare a ceea ce a pierdut în copilărie. La o vârstă mai înaintată i se poate întâmpla ca uneori să se rupă în mod sever de realitate, cu toate consecinţele periculoase respective pentru individ şi societate. Sau, lucru mai puţin grav, persoana poate să continue această încapsulare a eului interior pe întreg parcursul vieţii şi să nu fie niciodată pe deplin satisfăcută de existenţă deoarece, înstrăinată de procesele inconştiente, nu le poate folosi pentru a-şi îmbunătăţi viaţa în realitate. Atunci viaţa nu mai este nici „o plăcere", nici „un privilegiu excentric". Din cauza unei asemenea separări, nimic din se întâmplă în realitate nu reuşeşte să satisfacă în mod corespunzător nevoile inconştientului. Rezultatul e că persoana respectivă simte permanent că viaţa este incompletă.

Când un copil nu e copleşit de procesele lui interne mentale şi este îngrijit corespunzător în toate privinţele importante, atunci el e capabil să gestioneze viaţa într-un mod adecvat vârstei. Pe parcursul acestor perioade el poate rezolva

problemele ivite. însă privindu-i pe copiii mici pe terenul de joacă, de exemplu, realizăm cât de limitate sunt aceste perioade.

Când presiunile interne ale copilului devin imperioase – ceea ce se întâmplă destul de frecvent –, singura lui speranţă de a le controla este să le externalizeze. însă acum problema e cum s-o facă fără ca externalizarea să-l coste prea mult. Ordonarea diverselor faţete ale experienţelor lui exterioare e o corvoadă pentru un copil; iar dacă nu e ajutat devine o sarcină imposibilă, fiindcă experienţa exterioară devine confuză din pricina trăirilor interioare. Pe cont propriu, copilul încă nu e în stare să-şi ordoneze şi să-şi înţeleagă procesele interioare. Basmele propun personaje prin care copilul poate externaliza într-o manieră controlabilă ceea ce se întâmplă în mintea lui. Basmul îi arată copilului cum poate să-şi materializeze dorinţele distructive într-un personaj, să obţină satisfacţia dorită de la altul, să se identifice cu un al treilea, să se ataşeze de un al patrulea ca de idealul său şi aşa mai departe, conform nevoilor lui de moment.

Când toate dorinţele copilului sunt întruchipate de zâna cea bună; toate intenţiile distructive de vrăjitoarea cea rea; toate temerile de un lup lacom; toate cerinţele conştiinţei de un înţelept întâlnit într-o aventură; toata furia geloziei de un animal care scoate ochii rivalilor – atunci copilul poate în sfârşit să-şi ordoneze tendinţele contradictorii. Şi, din acel moment, copilul va simţi tot mai puţin că poate fi înghiţit de un haos incontrolabil.

TRANSFORMĂRI

Fantasma despre mama vitregă şi rea

Exista o perioadă potrivită pentru anumite experienţe de creştere, iar copilăria este cea în care învăţăm să trecem peste enorma prăpastie dintre trăirile interioare şi lumea reală. Basmele pot apărea ca lipsite de sens, fantastice, înfricoşătoare şi complet incredibile pentru adultul care a fost privat în copilărie de fantezia basmelor sau şi-a refulat aceste amintiri. Adultul care nu a obţinut o integrare satisfăcătoare a celor două lumi, a realităţii şi imaginaţiei, este derutat de astfel de poveşti. Dar un adult care e capabil să combine ordinea raţională cu lipsa de logică a inconştientului va reacţiona pozitiv Ia modul în care basmele îl ajută pe copil să facă această integrare. Copilului şi adultului care ştie,

asemeni lui Socrate, că şi în cel mai înţelept dintre noi încă există un copil, basmele îi dezvăluie adevăruri despre omenire şi despre sine însuşi.

În *Scufiţa Roşie* bunica blândă este brusc înlocuită de lupul hămesit care o ameninţă pe fetiţă cu distrugerea. Cât de caraghioasă pare această transformare la o abordare obiectivă şi, cu toate acestea, cât de înfricoşătoare! Putem considera transformarea nejustificat de înspăimântătoare, incompatibilă cu orice realitate posibilă. Dar, dacă vom lua în calcul sensibilitatea copilului, oare este mai înfricoşătoare decât transformarea bunicii sale blânde într-o creatură care îi ameninţă individualitatea atunci când îl umileşte pentru că a făcut pe el, accidental? Pentru copil, bunica nu mai este aceeaşi persoană care a fost cu clipă înainte; a devenit un căpcăun. Cum poate o persoană care era atât de caldă, care i-a adus cadouri şi a fost chiar mai înţelegătoare, mai tolerantă şi mâi puţin critică decât propria lui mama, sa se comporte brusc într-o manieră radical diferită?

Incapabil sa perceapă congruenţa unor manifestări diferite, copilul pur şi simplu o receptează pe bunică drept două entităţi deosebite – cea iubitoare şi cea ameninţătoare. Ea este, într-adevăr, *şi* bunica, şi lupul. împărţind-o în două, ca să spunem aşa, copilul poate salva imaginea bunicii blânde. Dacă se transformă într-un lup – ei bine, asta e într-adevăr înfricoşător, dar copilul nu trebuie să compromită imaginea bunicii binevoitoare. Şi, oricum, aşa cum îl informează povestea, lupul este o apariţie trecătoare – bunica se va întoarce triumfătoare.

în mod similar, deşi mama este de cele mai multe ori protectoarea extrem de generoasă, şi ea se poate transforma într-o maşteră plină de cruzime, dacă este atât de rea încât să-i refuze micuţului ceva ce-şi doreşte.

Departe de a fi un artificiu exclusiv al basmelor, o astfel de divizare a unei persoane, pentru a păstra necontaminată imaginea benefică, este folosită de mulţi copii ca soluţie a unei relaţii prea dificil de înţeles sau de gestionat. Datorită acestui mecanism, toate contradicţiile sunt instantaneu rezolvate, ca în cazul unei studente care şi-a amintit un incident produs pe când încă nu împlinise cinci ani.

într-o zi, la supermarket, mama ei a devenit brusc foarte furioasă pe ea; iar fata a fost îngrozită că mama se putea purta în felul acesta. în drum spre casă a continuat s-o certe, furioasă, spunându-i că e o fetiţă rea. Fata a devenit convinsă că această persoană urâcioasă doar *arăta* ca mama ei şi, deşi pretindea că este aceasta din urmă, era de fapt un marţian rău, o sosie impostoare care o înlăturase pe mamă şi îi luase înfăţişarea. De acum înainte fetiţa va decide în repetate rânduri că marţianul i-a răpit mama şi i-a luat locul ca să o chinuie, aşa cum adevărata mamă n-ar fi făcut-o niciodată.

Această fantasmă a continuat de-a lungul a doi ani, până când fetiţa, în vârstă de şapte ani, a devenit îndeajuns de curajoasă încât să încerce să-i întindă capcane marţianului. Când acesta a luat încă o dată locul mamei pentru a se deda la nesuferita tortură, fata i-a pus nişte întrebări despre ce se întâmplase între ea şi adevărata ei mamă. Spre uimirea ei, marţianul era în deplină cunoştinţă de cauză, ceea ce la început doar a confirmat viclenia acestuia. Dar după două sau trei experimente similare fata a început să aibă îndoieli; apoi a întrebat-o pe mamă despre lucruri care se întâmplaseră între marţian şi fata. Când a devenit evident că mama ştia despre acestea, fantasma marţianului s-a spulberat.

De-a lungul perioadei când fetiţa, ca să se simtă în siguranţă, a avut nevoie de credinţa într-o mamă integral binevoitoare – niciodată furioasă sau capabilă s-o respingă – copila a rearanjat realitatea pentru a-şi asigura ceea îi era necesar. Când a crescut şi a devenit mai încrezătoare, furia mamei şi criticile severe n-au mai apărut atât de devastatoare. Din moment ce integrarea ei a devenit mai sigură, fata putea să se dispenseze de fantezia marţianului ce-i garanta siguranţa şi să remodeleze imaginea dedublată a mamei într-una singură prin testarea realităţii fantasmei.

Dacă toţi copiii au nevoie să divizeze imaginea părintelui într-un aspect binevoitor şi altul ameninţător pentru a se simţi complet protejaţi de primul, majoritatea nu o pot face atât de inteligent şi conştient ca această fetiţă. Cei mai mulţi copii nu pot găsi o soluţie proprie pentru impasul cauzat de mama care se transformă „într-o sosie impostoare”. Basmele în care zâna cea buna apare pe neaşteptate şi îl ajută pe copil să-şi găsească fericirea în pofida

„impostorului" sau a „mamei vitrege" îi permit copilului să nu fie distrus de către „impostor". Basmul îi dă de înţeles că undeva, nevăzută de nimeni, zâna cea bună, protectoare, veghează asupra copilului, gata să-şi impună puterea atunci când este cel mai mult nevoie. Basmul îi spune copilului că „deşi există vrăjitoare, nu uita că există şi zâne bune care sunt cu mult mai puternice". Aceleaşi poveşti îl asigură că uriaşul feroce poate fi oricând învins cu viclenie de cineva mărunt şi isteţ – cineva aparent la fel de neajutorat cum se simte şi copilul. E foarte probabil ca o poveste în care un copil păcăleşte un spirit rău să-i fi dat fetiţei curajul pentru a încerca să-l demaşte pe marţian.

Universalitatea unor astfel de fantasme e sugerată de ceea ce în psihanaliză este cunoscut sub numele de „povestea de dragoste familială"[26] din perioada de pubertate a copilului. Acestea sunt fantasme sau vise diurne pe care copilul le recunoaşte în parte ca atare, dar fără îndoială crede cu adevărat o parte din ele. Fantasmele se hrănesc din ideea că părinţii lui nu sunt cu adevărat părinţii lui, el fiind de fapt copilul unui personaj nobil, însă din cauza unor circumstanţe nefericite a fost nevoit să trăiască împreună cu aceşti oameni care *pretind* că sunt părinţii lui.

Astfel de fantasme îmbracă diferite forme: deseori numai unul dintre părinţi este considerat fals – o paralelă la o situaţie frecvent întâlnită în basme, în care unul dintre părinţi este cel natural, iar celălalt vitreg. Copilul trăieşte cu speranţa că într-o zi soarta sau norocul îi va scoate în cale adevăratul părinte, iar el va fi ridicat la rangul meritat, urmând să trăiască fericit până la adânci bătrâneţi.

Aceste fantasme sunt folositoare; îi permit copilului să-şi manifeste furia la adresa marţianului impostor sau a „falsului părinte" fără sa se simtă vinovat. Ele încep de obicei să apară atunci când sentimentele de vinovăţie constituie deja o parte componentă a structurii personalităţii copilului şi când furia împotriva unui părinte sau, mai rău, ura ar putea declanşa un simţământ de vinovăţie inimaginabil. Astfel, divizarea mamei în cea bună (de regulă decedată) şi cea vitregă îi convine copilului de minune. Nu e numai o modalitate de a păstra intactă imaginea interioară a unei mame integral pozitive, când mama în realitate nu este astfel, ci în acelaşi

timp permite şi exteriorizarea furiei faţă de „maşteră” fără a compromite bunăvoinţa mamei adevărate, considerată o persoană complet diferită. Prin urmare, basmul îi sugerează copilului cum ar putea gestiona sentimentele contradictorii care altminteri l-ar copleşi în acest stadiu al dezvoltării sale emoţionale. Fantasma maşterei rele nu numai că o păstrează intactă pe mama cea bună, dar în acelaşi timp apără copilul de sentimentul de vinovăţie declanşat de dorinţe şi gânduri agresive faţă de ea – vinovăţie care ar interfera în mod serios cu o relaţie sănătoasă cu mama.

În timp ce fantezia maşterei conservă imaginea mamei, basmul îl ajută pe copil sa nu fie cu adevărat devastat de experienţa de a vedea răul în mama adevărată. Aşa cum marţianul din fantasma fetiţei dispărea îndată ce mama era din nou mulţumită de fiica ei, tot aşa un spirit binevoitor poate spulbera într-o clipă toate stricăciunile generate de spiritul răuvoitor. În personajul salvator din basm calităţile pozitive sunt la fel de mult exagerate ca şi cele negative în cazul vrăjitoarei. Însă acesta este modul în care receptează lumea un copil aflat la o vârstă fragedă: fie în întregime paradisiaca, fie un iad iară scăpare.

Când simte nevoia emoţională de a o face, copilul nu numai ca divizează părintele în două fiinţe, ci e capabil să se divizeze pe el însuşi în două personaje care, vrea el să creadă, n-au nimic în comun. Am cunoscut copii mici perfect capabili să nu se ude în timpul zilei, dar care noaptea udă patul, iar atunci când se trezesc se mută dezgustaţi într-un colţ şi declară foarte convinşi: „Cineva mi-a udat patul”. Copilul nu face acest lucru, cum ar putea părinţii să creadă, pentru a da vina pe altcineva, fiind permanent conştient că el a urinat în pat. Acel „cineva” care a făcut-o este o parte a lui de care s-a despărţit; un aspect al personalităţii lui care i-a devenit străin. A insista ca un copil să admită că el *a fost* cel care a udat patul ar însemna să încerci să-i impui prematur conceptul de integrare a personalităţii umane, iar acest gen de insistenţa, de fapt, întârzie procesul de maturizare. Pentru a dezvolta un sentiment de siguranţă despre sine însuşi, copilul are nevoie să-şi restrângă şinele, pentru o vreme, la ceea ce este pe deplin acceptat şi dorit de el însuşi. După ce a obţinut în acest fel un eu

de care poate fi mândru fără echivoc, copilul poate începe treptat să accepte ideea că e posibil ca eul sa conţină şi aspecte de o natură mai dubioasă.

Aşa cum un părinte din basm devine divizat în două personaje reprezentative pentru sentimentele opuse de iubire şi respingere, tot astfel un copil externalizează şi proiectează asupra „cuiva" toate lucrurile rele de care îi *este* prea teamă ca să le identifice ca fiind ale lui.

Literatura basmelor nu pierde ocazia de a aborda natura problematică a faptului că mama este văzută uneori ca o maşteră; într-o maniera proprie, basmul avertizează că nu trebuie să te laşi purtat prea departe sau prea repede de accesele de furie. Un copil cedează foarte uşor supărării pe o persoană dragă; sau nerăbdării când e nevoit să aştepte; atunci tinde să nutrească furie şi să se lase în voia unor dorinţe de răzbunare fără să acorde prea mare importanţă consecinţelor, dacă ele s-ar îndeplini. Multe basme consemnează rezultatul tragic al unor astfel de impulsuri pripite cărora cineva le cedează pentru că doreşte ceva prea mult sau nu are răbdare să aştepte până la timpul potrivit. Ambele stări mentale sunt tipice pentru un copiL Iar două poveşti ale Fraţilor Grimm pot ilustra acest lucru.

În *Hatis, ariciul* un bărbat se înfurie foarte tare atunci când marea lui dorinţă de a avea copii este zădărnicită de incapacitatea soţiei de a i-i dărui. În cele din urmă îşi iese atât de mult din fire încât exclamă: „Vreau un copil chiar dac-ar fi un arici". Dorinţa lui e împlinită: soţia îi naşte un copil pe jumătate arici, pe jumătate băiat'.

' Motivul părinţilor nerăbdători să aibă copii, pedepsiţi cu naşterea unor ciudate combinaţii de fiinţe umane şi animale, este unul antic, deseori utilizat. Spre exemplu, este subiectul unei poveşti turce, în care regele Solomon îi redă copilului deplina umanitate. În aceste poveşti, dacă părinţii tratează copilul diform cu bunătate şi mare răbdare, el redevine o fiinţă umană atractivă.

înţelepciunea psihologică a acestor poveşti este remarcabilă: absenţa controlului emoţional la părinte creează un copil inadaptabil.

În *Cei şapte corbi* emoţiile tatălui sunt în aşa măsură acaparate de grija pentru un nou-născut încât el îşi revarsă furia asupra celorlalţi copii. Îl trimite pe unul dintre cei şapte fii să aducă apa pentru botezul pruncului, o fetiţă, misiune în care e însoţit de ceilalţi şase fraţi. Tatăl, furios că trebuie să-i aştepte, strigă:

„Fă, Doamne, din toţi nişte corbi” – ceea ce se întâmplă instantaneu.

Dacă aceste basme în care dorinţele exprimate la furie se împlinesc s-ar sfârşi în acel moment, n-ar fi vorba decât de poveşti moralizatoare care ne avertizează să nu ne lăsăm în voia emoţiilor negative – ceea ce un copil nu este capabil să facă. însă basmul nu aşteaptă imposibilul de la un copil şi nici nu intenţionează să-l sperie în legătură cu dorinţele exprimate la supărare şi pe care nu se poate abţine să le nutrească. în timp ce basmele avertizează în mod realist că a te complace în mânie şi nerăbdare duce la necaz, ele ne asigură că aceste consecinţe sunt doar temporare şi că faptele bune şi bunăvoinţa pot anula tot

În basme şi vise malformaţia fizică reprezintă deseori evoluţia psihologică negativă. În aceste poveşti partea superioară a corpului, inclusiv capul, este de obicei animalică, iar partea inferioară are formă umană normală. Ceea ce indică faptul că lucrurile nu stau bine în capul – adică în mintea – copilului, nu în corpul lui. Poveştile ne mai spun că vătămarea copilului prin emoţii negative poate fi corectată graţie impactului emoţiilor pozitive la care este expus, dacă părinţii sunt suficient de răbdători şi consecvenţi. Copiii unor părinţi supăraţi se comportă deseori ca nişte arici sau porci spinoşi: par a fi numai spini, aşadar imaginea copilului pe jumătate arici este una adecvată.

Acestea sunt totodată poveşti moralizatoare, care avertizează: Nu concepeţi copii din supărare, nu-i întâmpinaţi cu mânie şi lipsă de răbdare la apariţia lor. însă, asemenea tuturor basmelor pozitive, aceste poveşti indică şi remediile potrivite pentru a anula vătămarea, iar reţeta este conformă cu cefe mai bune teorii psihologice contemporane.răul produs de dorinţele negative. Hans Ariciul îl ajută pe regele rătăcit într-o pădure să se întoarcă acasă nevătămat. Regele îi promite lui Hans să-i dea în dar primul lucru ieşit în cale la întoarcere, care se întâmplă sa fie singura lui fiica. în ciuda înfăţişării lui Hans, prinţesa se căsătoreşte cu el, respectând promisiunea tatălui. După nuntă, în patul conjugal, Hans îşi recapătă în sfârşit aspectul uman, iar în cele din urmă moşteneşte regatul'. în *Cei şapte corbi*, sora, cauza inocentă a transformării fraţilor ei în corbi, călătoreşte până la capătul lumii şi reuşeşte în urma unui mare sacrificiu să desfacă vraja care-i ţine prizonieri. Toţi corbii îşi recapătă forma umană, iar fericirea este restaurată.

Aceste poveşti ne promit că, în ciuda consecinţelor negative declanşate de dorinţe răutăcioase, bunăvoinţa şi faptele bune vor readuce lucrurile la normal. Există şi poveşti care merg mult mai departe şi îi spun unui copil să nu-ifie frică să aibă astfel de dorinţe, în ciuda consecinţelor de moment, pentru că nimic nu durează o veşnicie; după ce va trece perioada acestor dorinţe, totul va fi exact ca înainte. Astfel de poveşti există în multe variante în întreaga lume.

în Occident, *Cele trei dorinţe* este probabil cea mai cunoscută poveste de acest gen. în cea mai simplă variantă a motivului, unui bărbat sau unei femei i se împlinesc unele dorinţe, de regulă trei, de către un străin sau un animal, ca formă de recunoştinţă pentru o faptă bună. Un bărbat este răsplătit cu această favoare în *Cele trei dorinţe*, dar el nu-i acordă mare importanţă. Când se întoarce acasă, soţia îl serveşte la cină cu supa cea de toate zilele. „Iar supă; aş

' Acest final este tipic pentru poveştile din ciclul mirelui-animal şi va fi analizat în raport cu acestea (pp. 417 şi urm.).

vrea şi eu budincă măcar o dată", zice el şi imediat apare budinca. Soţia îi cere o explicaţie, iar el îi povesteşte aventura. Furioasă că el a irosit o dorinţă pe un asemenea fleac, femeia exclamă; „Cu budinca-n

cap aş vrea să te văd” şi dorinţa i se împlineşte pe dată. „Două dorinţe s-au dus deja! Aş vrea sa-mi dispară budinca de pe cap, zice omul. Şi astfel cele trei dorinţe au fost îndeplinite”[27].

Toate aceste poveşti îl avertizează pe copil de posibilele consecinţe nedorite atunci când ne pripim să obţinem ceva şi, în acelaşi timp, îl asigură că o astfel de pornire nu declanşează consecinţe de durată, în special dacă suntem sinceri în efortul de a repara rezultatele negative. Poate chiar mai important este faptul că nu ştiu să existe nici măcar un basm în care dorinţele exprimate la supărare ale unui copil să aibă urmări negative; doar cele ale adulţilor au. Asta implică faptul că doar adulţii sunt răspunzători pentru ceea ce înfăptuiesc la nervi sau din răutate, copiii nu. Atunci când într-un basm apar copii exprimându-şi o dorinţă, ei doresc numai lucruri bune; iar şansa sau un spirit bun le satisfac dorinţele, de multe ori depăşindu-le aşteptările cele mai optimiste.

E ca şi cum basmele, în timp ce admit că este uman să te înfurii, sugerează că numai adulţii ar trebui să aibă suficient autocontrol pentru a nu se lăsa în voia trăirilor negative, din moment ce dorinţele lor exagerate de supărare se împlinesc; dar poveştile insistă asupra minunatelor consecinţe care apar când un copil manifestă o gândire şi dorinţe *pozitive*. Dezolarea nu îl determină pe copilul personaj de basm să se angajeze în dorinţe vindicative. El îşi doreşte numai lucruri bune, chiar şi atunci când are destule motive să dorească răul celor care îl persecută. Albă-ca-Zăpada nu nutreşte gânduri rele faţă de regina haina. Cenuşăreasa, care are destule motive să vrea să le vadă pedepsite pe surorile vitrege pentru răutatea lor, le urează să meargă la marele bal.

Lăsat singur pentru câteva ore, un copil se poate simţi abuzat cu atâta cruzime de parcă ar fi suferit toată viaţa de neglijare şi abandon. Apoi, brusc, existenţa lui se transformă într-o stare de beatitudine deplină când mama apare în uşă, zâmbind, poate cu un mic cadou pentru el. Ce poate fi mai magic? Cum poate ceva atât de simplu să-i schimbe viaţa dacă nu e vorba de vrajă?

Transformările radicale ale naturii lucrurilor sunt trăite de copil sub toate formele, deşi *noi* nu-i împărtăşim percepţiile. Dar să ne gândim la

raporturile copilului cu un obiect inanimat: un obiect – un şiret de pantof sau o jucărie – îl poate vexa enorm, într-atât încât îl poate face să se considere un mare nătâng. Apoi, într-o clipită, animat de vrăji, obiectul devine docil şi face ce i se cere; astfel, cea mai dezolată fiinţă umană devine cea mai fericită. Nu dovedeşte asta natura magică a obiectului? Sunt multe bas- i iele care consemnează găsirea unui obiect care schimbă soarta eroului; cu ajutorul acestuia, prostuţul devine mai deştept decât fraţii privilegiaţi. Copilul care se crede blestemat să fie o răţuşcă urâtă nu trebuie sa dispere; va creşte şi va deveni o lebădă superbă.

Un copil la o vârstă fragedă nu poate înfăptui mare lucru de unul singur, ceea ce e dezamăgitor – într-atât de mult încât poate cădea pradă disperării. Basmul previne acest lucru, acordând o extraordinară valoare celei mai insignifiante realizări, sugerând că cele mai uimitoare consecinţe pot izvorî din aceste realizări. Găsirea unui borcan sau a unei sticle (ca în povestea Fraţilor Grimm *Duhul din sticlă),* împrietenirea cu un animal (*Motanul încălţat),* împărţirea unei bucăţi de pâine cu un străin (*Gâscă de aur*, altă poveste a Fraţilor Grimm) – aceste fapte mărunte de zi cu zi duc la mari întâmplări. Astfel, basmul îl încurajează pe copil să creadă că micile lui realizări sunt importante, deşi nu îşi dă seama de asta pe moment.

Credinţa în aceste posibilităţi trebuie să fie alimentată în aşa fel încât copilul să poată accepta deziluziile fără să se simtă complet înfrânt; mai mult, această credinţă poate întări încrederea cu care copilul poate să înceapă să se gândească la o existenţă departe de casa părintească. Exemplul basmelor îl asigură pe copil că în incursiunile lui în lume va fi ajutat şi că în ultimă instanţă eforturile lui vor fi încununate de succes. în acelaşi timp, basmul subliniază faptul că aceste evenimente s-au petrecut odată ca niciodată, într-o ţară îndepărtată, şi arată clar ca oferă speranţă, nu o relatare realistă a ceea ce este lumea acum şi aici.

În mod intuitiv, copilul înţelege că, deşi aceste poveşti sunt *ireale*, ele nu sunt *neadevărate;* că, deşi ceea ce se relatează nu se întâmplă în realitate, trebuie să se întâmple ca trăire interioară şi creştere individuală; că basmele descriu într-o formă

imaginară şi simbolică paşii decisivi în creştere şi în crearea unei existenţe independente.

În timp ce basmele ţintesc invariabil spre un viitor superior, ele se concentrează asupra procesului de transformare, nu asupra detaliilor privitoare la fericirea cucerită în final. Poveştile încep acolo unde copilul se află la momentul respectiv şi îi sugerează încotro să se îndrepte – cu accent pe procesul de devenire ca atare. Basmele pot chiar să-l călăuzească prin cel mai periculos dintre hăţişuri, perioada oedipiană.

ORDONAREA HAOSULUI

Înainte de perioada oedipiană şi în toiul ei (aproximativ între trei şi şase-şapte ani) percepţia copilului despre lume este haotică, dar numai din punctul de vedere al adultului, pentru că noţiunea de haos presupune conştiinţa acestei stări de fapt. Dacă această manieră „haotica' de cunoaştere a lumii e tot ceea ce ştie cineva, atunci e acceptată drept ceea ce este lumea.

În limbajul Bibliei, care exprimă cele mai profunde sentimente şi idei ale omului, lumea era la început „netocmită şi goală". Modalitatea de a depăşi starea de haos este de asemenea indicată de Biblie: „Dumnezeu a despărţit lumina de întuneric". Pe parcursul şi datorită frământărilor oedipiene, lumea exterioară capătă tot mai mult sens pentru copil, care începe s-o înţeleagă. De acum nu mai consideră de la sine înţeles că modul confuz în care vede el lumea este singurul posibil şi adecvat. Modalitatea prin care un copil poate institui un început de ordine în felul în care percepe lumea este să divizeze totul în contrarii.

În perioadele târzii şi post-oedipiene aceasta divizare se răsfrânge asupra copilului însuşi. Copilul, ca oricare dintre noi, se zbate mereu într-un vârtej de sentimente contradictorii. Dar, în vreme ce adulţii au învăţat să le integreze, copilul este copleşit de ambivalenţele interioare. El trăieşte amestecul de iubire şi ură, dorinţă şi teamă ca pe un haos incomprehensibil. Nu reuşeşte să accepte faptul că se simte în acelaşi moment bun şi ascultător, rău şi revoltat, deşi chiar asta i se întâmplă. Din moment ce nu poate înţelege existenţa stadiilor intermediare, prin gradul şi intensitatea cu care se manifestă, lucrurile sunt fie numai lumină, fie numai întuneric. Este curajos sau fricos; cel mai fericit sau cel mai

nefericit; cel mai frumos sau cel mai urât; cel mai deştept sau cel mai prost; iubeşte sau urăşte, niciodată nimic între cele două extreme.

Aşa descrie basmul lumea: personajele sunt fie răutatea întruchipată, fie bunăvoinţa altruistă. Un animal fie devorează totul, fie ajută cu toate puterile. Fiecare personaj este în mod esenţial unidimensional, ceea ce-i oferă copilului posibilitatea să-i înţeleagă cu uşurinţă acţiunile şi reacţiile. Prin imagini simple şi directe, basmul îl ajută să-şi clarifice sentimentele complexe şi ambivalente, în aşa fel încât fiecare dintre acestea începe să-şi găsească propriul loc, în loc sa formeze toate o imensă dezordine.

în timp ce ascultă povestea, copilului îi vin idei despre cum ar putea aduce ordine în haosul vieţii lui interioare. Basmul îi sugerează nu numai să izoleze şi să separe aspectele disparate şi confuze ale trăirilor lui în categorii opuse, ci şi sale proiecteze asupra unor personaje diferite. Nici măcar Freud n-a găsit o cale mai bună de a aduce lumină în această incredibilă mixtură de contradicţii care coexistă în mintea şi viaţa noastră interioară decât prin crearea unor simboluri pentru aspectele separate ale personalităţii noastre. Le-a numit sine, eu şi supraeu. Dacă noi, ca adulţi, trebuie să recurgem la instituirea de entităţi separate pentru a introduce o ordine apreciabilă în haosul trăirilor noastre interioare, cu atât mai multă nevoie are un copil! Adulţii de astăzi se folosesc de astfel de concepte ca sine, eu, supraeu şi eu ideal pentru a separa trăirile interioare şi pentru a exercita un control mai mare asupra a ceea ce ele reprezintă cu adevărat. Din păcate, procedând aşa, am pierdut ceva care este inerent în basme: realizarea faptului că aceste exteriorizări sunt nişte ficţiuni, utile doar pentru sortarea şi înţelegerea proceselor mentale'.

Atunci când eroul poveştii este mezinul, uneori dinadins numit „prostănacul" sau „nătângul" la începutul poveştii, acesta este modul basmului de a reda starea iniţială de slăbiciune a eului în momentul când îşi începe lupta pentru a face faţă lumii pornirilor interioare şi problemelor dificile prezentate de lumea exterioară.

Şinele, deloc diferit de cum îl concep psihanaliştii, este deseori descris sub forma unui animal reprezentativ pentru natura noastră

animalică. Animalele din basme apar sub două forme: periculoase şi distructive, ca lupul din *Scufiţa Roşie* sau zmeul care pustieşte întreaga aşezare dacă

* Faptul că procesele interioare au primit nume distincte – sine, eu, supraeu – le-a transformat în entităţi, fiecare cu predispoziţii specifice. Când luăm în considerare conotaţiile emoţionale pe care aceşti termeni psihanalitici abstracţi le au pentru majoritatea celor care îi utilizează, începem să realizăm că aceste abstracţiuni nu sunt foarte diferite de personificările unui basm. Când ne referim la sinele asocial şi iraţional care manipulează eul slab sau la eul care se supune ordinelor supraeului, aceste comparaţii ştiinţifice nu sunt foarte diferite de alegoriile basmului. în al doilea caz, copilul sărac şi firav se confruntă cu puternica vrăjitoare care nu cunoaşte decât propriile-i dorinţe şi acţionează conform lor fără să ţină cont de vreo consecinţă. Când croitorul blajin din *Croitoraşul cel viteaz* de Fraţii Grimm reuşeşte să subjuge doi uriaşi făcându-i să se lupte între ei, nu acţionează el ca un eu fragil care opune sinele supraeului şi, prin neutralizarea energiilor lor contrare, obţine controlul raţional asupra acestor forţe iraţionale?

Multe erori în înţelegerea modului în care funcţionează mintea noastră ar putea fi evitate dacă omul modern ar fi tot timpul conştient că aceste concepte abstracte nu sunt decât nişte formule convenabile pentru manipularea unor idei care, iară acest gen de externafizări, s-ar dovedi greu de înţeles. în realitate, nu există o separare reală între ele, aşa cum nu există o separare tranşantă între minte şi trup.

nu-i este oferită în fiecare an o fecioară drept sacrificiu, în povestea *Cei doi fraţi* a Fraţilor Grimm; iar animalele înţelepte şi folositoare îl călăuzesc şi îl salvează pe erou – cum se întâmplă în aceeaşi poveste, *Cei doi fraţi*, unde un grup de animale binevoitoare îi redau viaţa eroului mort şi îl ajută să obţină răsplata meritată, mâna prinţesei şi împărăţia. Atât animalele periculoase cât şi cele folositoare simbolizează natura noastră animală sau pornirile instinctuale. Cele periculoase simbolizează sinele neîmblânzit, încă nesupus controlului exercitat de eu şi supraeu, sinele cu toate energiile lui periculoase. Animalele folositoare reprezintă energia noastră naturală – din nou sinele dar acum gata să servească interesele personalităţii în ansamblu. Mai există şi unele animale, de regulă nişte păsări albe, ca porumbeii, care simbolizează supraeul.

REGINA ALBINELOR
Succesul integrării

Nici un basm nu epuizează de unul singur bogăţia de imagini care personifică procesele interioare cele mai complexe, însă o poveste mai puţin cunoscută a Fraţilor Grimm, intitulată *Regina*

albinelor, ar putea să ilustreze cel mai bine lupta simbolică dintre integrarea personalităţii şi haosul dezintegrării. Albina este o imagine deosebit de potrivită pentru cele două aspecte contrarii ale naturii noastre, din moment ce un copil ştie că albina produce mierea, dar poate şi înţepa extrem de dureros. El mai ştie că o albină munceşte din greu pentru a-şi câştiga atributele pozitive, colectând polenul din care produce mierea.

În *Regina albinelor* cei doi fii mai mari ai unui rege pornesc în căutarea aventurii şi ajung să trăiască o viaţă atât de sălbatică şi de desfrânată încât nu se mai întorc acasă. Pe scurt, duc o existenţa dominată de sine, fără nici o consideraţie pentru cerinţele realităţii sau comenzile şi critica supraeului. Al treilea şi cel mai mic dintre fraţi, numit Prostănacul, pleacă să-i caute şi reuşeşte să-i găsească. Dar aceştia râd de el pentru că îşi închipuie, în ciuda simplităţii lui, că ar putea ajunge mai bine decât ei, care sunt cu mult mai inteligenţi. La prima vedere, cei doi fraţi au dreptate: pe măsură ce povestea se derulează, Prostănacul se dovedeşte la fel de incapabil să facă faţă greutăţilor vieţii – cu excepţia faptului că el face apel la resursele lui interioare, reprezentate de animale binevoitoare.

În peregrinările lor, cei trei fraţi ajung în dreptul unui muşuroi de furnici. Fraţii mai mari vor să-l distrugă din plăcerea de a vedea furnicile îngrozite. Prostănacul nu le permite una ca asta, el spune: „Lăsaţi-le în pace. Nu vă dau voie să le chinuiţi". Mai târziu ajung la un lac unde se scaldă raţele. Cei doi fraţi mai mari, fără alt considerent decât plăcerea şi satisfacerea poftelor orale, vor să prindă nişte raţe şi să le frigă. Prostănacul nu le dă voie. Pleacă mai departe şi dau peste un cuib de albine, iar cei doi fraţi vor să dea foc copacului pentru a ajunge la miere. Prostănacul insistă ca albinele sa nu fie nici omorâte, nici deranjate.

În cele din urmă, cei trei fraţi sosesc la un castel unde totul fusese transformat în piatră sau aruncat într-un somn ca de moarte, cu excepţia unui omuleţ cărunt care îi lasă să intre, le da de mâncare şi câte un pat peste noapte. Dimineaţa, omuleţul îi spune fratelui mai mare că, dacă în cursul unei zilei va trece cu bine de trei încercări, vraja rea care a încremenit castelul şi locuitorii acestuia se va risipi.

Prima încercare este să adune o mie de perle risipite şi ascunse vederii de muşchiul de pădure. Dar fratele este avertizat că, dacă eşuează, va fi şi el prefăcut în stană de piatră. Cel mare încearcă şi dă greş, la fel şi cel mijlociu.

Când vine rândul Prostănacului, acesta îşi dă seama că nici el nu este în stare. Simţindu-se înfrânt, se aşază pe jos şi începe să plângă. în acest moment cele cinci mii de furnici salvate de el mai demult îi vin în ajutor şi adună cele o mie de perle. A doua încercare presupune aducerea cheii de la dormitorul fiicei regelui, aflată pe fundul lacului. De data aceasta îşi fac apariţia raţele protejate de Prostănac, se cufundă în adâncul lacului şi îi aduc cheia. Ultima încercare este ca dintre cele trei prinţese adormite care arată identic s-o aleagă pe cea mai tânără şi mai plăcută. Regina albinelor cruţate odinioară zboară în ajutor şi aterizează pe buzele prinţesei pe care trebuie să o aleagă Prostănacul. Cele trei încercări fiind trecute cu bine, vraja se spulberă şi împietrirea dispare. Toţi cei adormiţi – inclusiv fraţii Prostănacului – se trezesc la viaţă. Prostănacul se căsătoreşte cu prinţesa cea tânără şi în cele din urmă moşteneşte regatul.

Cei doi fraţi nepăsători la necesităţile de integrare a personalităţii au eşuat în încercările impuse de realitate. Insensibili la orice altceva în afară de impulsurile sinelui, au fost transformaţi în stană de piatră. Ca în multe alte basme, acest lucru nu simbolizează moartea; reprezintă mai degrabă lipsa unei umanităţi autentice sau incapacitatea de a răspunde unor principii superioare, astfel că acel personaj, mort faţă de ceea ce este viaţa cu adevărat, ar putea la fel de bine să fie de piatra. Prostănacul (reprezentând eul), în ciuda virtuţilor evidente şi cu toate că răspunde comenzilor supraeului care îi spune că e greşit să omori sau să distrugi după bunul plac, nu se dovedeşte nici el capabil sa se conformeze realităţii (simbolizată prin cele trei încercări), la fel ca fraţii lui. Doar atunci când există raporturi amiabile cu natura animalică, când i se recunoaşte valoarea şi este armonizată cu eul şi supraeul, aceasta devine folositoare personalităţii ca întreg. După ce am reuşit să ne integrăm astfel personalitatea putem înfăptui ceea ce apare drept miracol.

Departe de a sugera că putem subjuga natura animalică eului sau supraeului, basmele ne arată că fiecărui element trebuie să i se dea ce i se cuvine; dacă Prostănacul n-ar fi ascultat de bunătatea lui interioară (citeşte supraeu) şi n-ar fi protejat animalele, aceste reprezentări ale sinelui n-ar fi venit niciodată în ajutorul lui. întâmplător, cele trei specii reprezintă elemente diferite: furnicile, pământul; raţele, apa în care înoată; iar albinele, aerul prin care zboară. Aşadar, doar cooperarea celor trei elemente, sau aspecte ale naturii noastre, favorizează succesul. Numai după ce Prostănacul a atins maxima integrare, exprimată simbolic prin depăşirea celor trei încercări, devine stăpân pe soarta lui, care în basm este exprimată prin faptul că devine rege.

FRĂŢIORUL ŞI SURIOARA

Unificarea naturii noastre duale

în această poveste a Fraţilor Grimm, ca de altfel în multe alte basme care relatează aventurile a doi fraţi, fată şi băiat, protagoniştii reprezintă natura disparată a sinelui, eului şi supraeului; iar mesajul este că acestea trebuie integrate în scopul atingerii fericirii umane. Acest gen de basm prezintă necesitatea integrării personalităţii altfel decât *Regina albinelor* – aici maşinaţiunile nefaste ale unui „spirit rău" transformă un personaj într-un animal, iar celălalt rămâne fiinţă umană. E greu să concepem o imagine mai vibrantă, mai concentrată şi mai direct convingătoare a însuşirilor noastre contradictorii. Chiar şi primii filosofi au considerat că omul are o natură umană şi una animală.

De multe ori, pe parcursul vieţii noastre, când nu reuşim să atingem sau să perpetuăm integrarea interioară, aceste două aspecte ale psihicului nostru se războiesc unul cu celălalt. Când suntem tineri, ceea ce simţim la un moment dat ne umple întreaga existenţă. Conştientizarea faptului că are două impulsuri diferite în mod simultan faţă de ceva – de exemplu, atunci când copilul vrea să ia o prăjitură, dar în acelaşi timp vrea s-o asculte pe mama ca- re-i spune să n-o ia – produce confuzie în mintea unui copil. înţelegerea acestei dualităţi necesită o cunoaştere a proceselor interioare, facilitată de basmele care ilustrează natura noastră dală.

Aceste basme încep printr-o originală lipsă de diferenţiere între cei doi fraţi: trăiesc împreună şi simt la fel; pe scurt, sunt de nedespărţit. Apoi, unul

este nevoit să ducă o existenţă animală, celălalt nu. La sfârşitul poveştii, animalul se transformă la loc într-o fiinţă umană; cei doi sunt reuniţi şi nu se mai despart niciodată. Acesta este modul simbolic al basmului de a reda aspectele esenţiale ale dezvoltării personalităţii umane: personalitatea copilului e iniţial nediferenţiată; din acest stadiu se dezvoltă şinele, eul şi supraeul. în procesul de maturizare cele trei entităţi trebuie integrate în pofida tendinţelor de sens contrar.

în povestea Fraţilor Grimm *Frăţiorul şi surioara,* „Frăţiorul a luat-o pe surioară de mână şi a zis... «Haide, să mergem înainte în lumea largă»„ pentru a scăpa din casa care le devenise străină. „Au mers toată ziua, peste câmpia înverzită şi prin văile pietroase; iar când a început să plouă, surioara a zis: «Cerul şi inimile noastre plâng împreună».”

Aici, ca în multe alte basme, a fi forţat să pleci din casa părintească semnifică necesitatea de a deveni tu însuţi. Auto-realizarea cere abandonarea casei şi a împrejurimilor ei, adică o experienţă cumplit de dureroasă, punctată de multe pericole psihologice. Acest proces de evoluţie e inevitabil; durerea inerentă este simbolizată de nefericirea copiilor care sunt forţaţi sa plece de-acasă. Riscurile psihologice ale acestui proces, ca întotdeauna în basme, sunt reprezentate de pericolele pe care le înfruntă eroul în peregrinările sale. în basmul citat mai sus, fratele reprezintă aspectul ameninţat al unei unităţi inseparabile în esenţă, iar sora, ca simbol al grijii materne după pierderea căminului, devine salvatoarea.

Basmul nu lasă nici o urmă de îndoială în mintea copilului că durerea trebuie îndurată şi riscurile asumate, de vreme ce vrei să-ţi dobândeşti identitatea personală; şi, în pofida anxietăţii, finalul fericit nu este nici o clipă pus sub semnul întrebării. Cum nu fiecare copil poate moşteni un regat, cel care înţelege şi asimilează mesajul basmului ca pe un bun câştigat va găsi adevăratul cămin în propria-i lume interioară; va deveni suveranul unui tărâm imens cunos- cându-şi propria minte, care îi va fi de ajutor.

Ca sa continuăm cu *Frăţiorul şi surioara*, în a doua zi a peregrinărilor fratele şi sora ajung în faţa unui izvor din care fratele doreşte să bea apă; dar sora lui, care nu e sclava sinelui (presiunile

instinctuale), descifrează murmurul apei: „Cine mă bea se va transforma într-un tigru”. Graţie rugăminţilor ei fratele se abţine să bea, în ciuda setei care nu-i dă pace.

Sora, reprezentând funcţiile mentale superioare (eul şi supraeul), îşi avertizează fratele care – dominat de sine – este gata să se lase în voia dorinţei de satisfacere imediată (a setei), indiferent de preţul plătit. Dar dacă va ceda presiunilor sinelui va deveni asocia! şi violent ca un tigru.

Şi aşa ajung ei la un alt izvor, care îl avertizează pe trecător că băutorul va fi transformat într-un lup. Din nou sora, supraeul, descifrează pericolul satisfacerii imediate şi îl convinge pe frate sa se abţină. în cele din urmă ajung la al treilea izvor, care le murmură că pedeapsa pentru a fi cedat dorinţelor sinelui constă în transformarea băutorului într-o căprioară, un animal mult mai blând. Doar atât se obţine prin amânare – o supunere parţială la interdicţiile impuse de aparatul mental. Dar, pe măsură ce presiunea sinelui (setea fratelui) creşte, ea copleşeşte cenzura eului şi supraeului: avertismentele surioarei îşi pierd din puterea de a controla, iar fratele bea din apa de izvor, transformân- du-se într-un căprior*[28].

Sora promite că nu-şi va părăsi niciodată fratele-căpri- or. Ea simbolizează controlul eului din moment ce, în ciuda setei, a fost capabilă să se abţină şi să nu bea. îşi dă jos jartiera de aur şi o petrece în jurul gâtului căpriorului,

' O comparaţie între *Frăţiorul şi surioara* şi *Pescarul şi Duhul* ilustrează faptul că numai ascultând şi asimilând multe basme bogăţia acestei literaturi devine pe deplin disponibilă unui copil. Duhul, condus de presiunile sinelui, intenţionează să-şi distrugă salvatorul; consecinţa e că Duhul e trimis din nou pentru vecie în încarcerarea vasului. Prin contrast, *Frăţiorul şi surioara* ne spune cât e de benefic să poţi controla presiunile sinelui. Chiar şi atunci când această abilitate nu atinge perfecţiunea – ceea ce nu e posibil în cazul unui copil până şi un grad limitat de control al sinelui realizează o mare umanizare, aşa cum esim- bolizată de reducerea ferocităţii animale de la tigru la lup şi la căprior.

smulge câteva fire din stufăriş şi împleteşte din ele o lesă uşoară cu ajutorul căreia mână animalul. Numai o legătură pozitivă foarte personală – jartiera de aur – ne poate determina sa renunţăm la dorinţele noastre asociale şi să păşim pe calea unei umanităţi superioare.

Apoi, sora şi căpriorul îşi continuă drumul. Trecând printr-o pădure, ajung la o căsuţă părăsita – care apare în atât de multe basme – unde se adăpostesc. Acesta va fi refugiul lor. Din muşchi de pădure şi frunze, sora încropeşte un pat pentru căprior. în fiecare dimineaţă îşi procură rădăcini şi frăguţe pentru ea, iar pentru căprior iarbă tânără: eul procură ceea ce îi este de trebuinţă persoanei. Totul decurge bine atât timp cât şinele face ce îi dictează eul. „Dacă fratele ar fi arătat ca o fiinţă umană, totul ar fi fost minunat."

Dar până nu am realizat deplina integrare a personalităţii, şinele nostru (presiunile instinctuale, natura animalică) trăieşte într-un armistiţiu fragil cu eul nostru (raţionalitatea). Basmele ne spun că, atunci când instinctele animalice sunt stârnite puternic, controlul raţional pierde din capacitatea de a impune restricţii. După o vreme în care sora şi fratele-căprior trăiesc fericiţi în sălbăticie, regele ţinutului organizează o mare vânătoare. Când căpriorul aude cornul de vânătoare, lătratul câinilor şi rumoarea veselă a vânătorilor, îi spune surorii: „Lasa-mă să particip şi eu la vânătoare; nu mai suport" şi o imploră atât de mult încât în cele din urmă ea încuviinţează.

în prima zi de vânătoare totul merge bine, iar la căderea serii fratele-căprior se întoarce la sora lui, în siguranţa adăpostului. A doua zi dimineaţa aude din nou zgomotele îmbietoare ale vânătorii şi devine nerăbdător, rugându-se să fie lăsat să plece. Spre sfârşitul zile este rănit uşor la picior şi reuşeşte să şchiopăteze înapoi acasă, însă de data asta căpriorul cu jartiera de aur este remarcat de un vânător, care raportează acest lucru regelui. Regele înţelege tâlcul jartierei şi dă ordin ca în următoarea zi căpriorul să fie urmărit şi capturat, dar să nu i se facă vreun rău.

Acasă, sora oblojeşte rana fratelui. A doua zi, în ciuda lacrimilor şi rugăminţilor ei, căpriorul o forţează din nou să-l lase să plece. Seara, nu doar căpriorul, dar şi regele ajunge la căsuţa celor doi. Captivat de frumuseţea fetei, regele o cere în căsătorie; ea e de acord, cu condiţia ca frate- le-căprior să locuiască împreună cu ei.

Vreme îndelungată cei trei trăiesc fericiţi împreună. Dar, cum se întâmplă deseori în basme, trei repetiţii ale aceleiaşi încercări – cele trei zile în care căpriorul a fost vânat – nu sunt suficiente pentru

un rezultat final favorabil. în timp ce fratele a trecut prin încercarea chinuitoare care ar putea constitui iniţierea într-o formă superioară de existenţă, sora încă n-a trăit astfel de clipe.

Totul merge bine până într-o bună zi, când regele este plecat la vânătoare*, iar regina dă naştere unui prunc.

Absenţa regelui când soţia naşte indică o nouă tranziţie – cel mai mare miracol al vieţii –, în care ceilalţi, chiar şi soţul, nu pot oferi decât un ajutor limitat. Naşterea unui copil constituie o transformare interioară care metamorfozează fata-copil într-o mamă. Ca toate transformările importante, şi aceasta e încărcată de mari pericole. Astăzi acestea sunt în principal psihologice; în trecut, însăşi viaţa

' în termenii basmului vânătoarea nu trebuie înţeleasă ca uciderea inutilă a animalelor – mai degrabă simbolizează o viaţă în sânul naturii şi în acord cu ea, o existenţă conformă cu fiinţa noastră mai primitivă, în multe basme vânătorii au o inimă bună, sunt persoane care ajută, ca în *Scufiţa Roşie.* Cu toate acestea, plecarea regelui ia vânătoare sugerează o slăbiciune în faţa tendinţelor primitive.

unei femei era pusă în pericol pentru că un mare număr de femei mureau în timpul naşterii sau ca o consecinţă a ei. Aceste primejdii sunt personificate în povestea de faţă în persoana vrăjitoarei care, imediat după ce s-a născut copilul, se insinuează în viaţa reginei luând forma unei doamne de onoare. O îndeamnă pe regină, care suferă după naştere, să facă o baie – iar aici îi provoacă sufocarea. Apoi, vrăjitoarea o pune pe propria-i fiică urâtă să-i ia locul reginei în patul regal.

La miezul nopţii regina reapare în camera nou-născu- tului, îl ia în braţe şi îl alăptează; nu uită nici de căprior. Doica o observă, dar nu spune nimănui, deocamdată. La un moment dat regina începe să vorbească în timpul vizitelor de la miezul nopţii, spunând:

„Ce face copilaşul meu? Ce face căpriorul meu?

De două ori am să mai vin şi s-a sfârşit".

Doica îl informează pe rege, iar el stă de veghe în noaptea următoare şi vede acelaşi lucru, doar că de data aceasta regina spune că nu i-a mai rămas decât o vizită. A treia noapte, când regina declară că nu va mai apărea niciodată, regele nu se mai poate stăpâni, îşi strigă soţia iubită şi atunci ea învie.

Aşa cum au existat trei încercări ale fratelui de a bea apă din izvor şi ale căpriorului de a fugi să

participe la vânătoare, tot astfel vor fi trei vizite ale reginei moarte la leagănul copilului, în timpul cărora recită vorbele de rămas-bun. Dar întoarcerea la viaţă a reginei şi reunirea cu regele îl lasă pe frate tot în formă de animal. Numai după ce se face dreptate şi vrăjitoarea e arsă căpriorul îşi recâştigă forma umană, apoi „sora şi fratele au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi”.

Nici un cuvânt nu ni se spune la sfârşit cum că regina ar trăi împreună cu soţul şi copilul ei, pentru că cei doi prezintă puţină importanţa. Adevărata temă din *Frăţiorul şi surioara* se referă la tendinţele animalice din om, reprezentate de căprior, şi cele asociale, simbolizate de vrăjitoare, care trebuie sublimate; ceea ce permite calităţilor cu adevărat umane să prospere. Ambivalenţa naturii umane, indicată de existenţa surorii şi a fratelui-căprior, este rezolvată prin integrarea socială, atunci când fratele şi sora sunt reuniţi sub formă umană.

Finalul poveştii împleteşte doua idei: integrarea aspectelor disparate ale personalităţii noastre poate fi realizată numai după ce asocialul, distructivul şi nedreptatea au fost zădărnicite; iar acest lucru nu poate fi obţinut până când n-am atins deplina maturitate, simbolizată de sora care da naştere unui copil şi este însufleţită de sentimente materne. Povestea face aluzie şi la cele două mari încercări ale vieţii: părăsirea casei părinteşti şi crearea propriei familii. Acestea sunt cele două perioade din viaţă când devenim cel mai vulnerabili, aflându-ne în pragul dezintegrării, pentru că trebuie să renunţăm la vechiul stil de viaţă şi să asimilăm unul nou. În primul moment crucial fratele se pierde temporar cu firea; în al doilea e rândul surorii.Deşi nu se face nici o referinţă directă la procesul de evoluţie interioară, natura lui e sugerată: ceea ce ne mântuieşte ca fiinţe umane şi ne redă umanităţii este afecţiunea responsabilă faţă de cei pe care îi iubim. Regina, în timpul vizitelor nocturne, nu încearcă să-şi satisfacă vreo dorinţă egoistă, ci îşi face griji pentru cei care depind de ea: copilul şi căpriorul. Ceea ce demonstrează că ea a reuşit să facă tranziţia de la soţie la mamă, fiind în consecinţă renăscută într-un stadiu superior al existenţei. Contrastul dintre fratele care cedează impulsurilor instinctuale şi grija motivată a eului şi supraeului surorii pentru nevoile

altora indică fara echivoc în ce constă bătălia pentru integrare şi victoria în ea.

SINDBAD MARINARUL ŞI SINDBAD HAMALUL

Fantezie versus realitate

Există multe basme în care aspectele disparate ale unei personalităţi sunt întruchipate de două personaje diferite, precum o poveste din *O mie şi una de nopţi, Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul*[29]. Deseori numită simplu *Sindbad marinarul,* uneori *Minunatele călătorii ale lui Sindbad,* această poveste demonstrează cât de puţin înţeleg ceea ce este esenţial în ea cei care văduvesc povestea de titlul adevărat. Titlul modificat pune accentul pe conţinutul fantastic al poveştii în detrimentul semnificaţiilor psihologice. Adevăratul titlu ne atrage imediat atenţia că povestea se referă Ia două aspecte diametral opuse ale uneia şi aceleiaşi persoane: unul care o împinge să evadeze în lumea îndepărtată a aventurii şi fanteziei şi unul care o ţintuieşte în spiritul practic obişnuit – adică şinele şi eul, manifestarea principiului realităţii şi a principiului plăcerii.

La începutul poveştii Sindbad, un hamal necăjit, se odihneşte în faţa unei case frumoase. Reflectând la situaţia lui, el spune: „Stăpânul acestei case se lăfăieşte în toate bucuriile vieţii şi se răsfaţă cu miresme plăcute şi cărnuri gustoase şi vinuri alese... în timp ce alţii suferă de osteneala muncii... ca mine". Astfel, el juxtapune existenţa bazată pe satisfacţia plăcerilor cu una bazată pe necesitate. Pentru a fi siguri că aceste observaţii se referă la una şi aceeaşi persoană, Sindbad remarcă despre sine însuşi şi despre stăpânul, încă necunoscut, al palatului: „Originea ta e a mea, iar originea mea e a ta".

După ce ni se da ocazia să înţelegem că aceştia doi sunt aceeaşi persoană în ipostaze diferite, hamalul e invitat în palat, unde, şapte zile la rând, stăpânul îşi povesteşte cele şapte călătorii fabuloase. în decursul acestora aflăm că a fost confruntat cu pericole nemaipomenite, fiind de fiecare dată salvat în mod miraculos, întorcându-se acasă cu bogăţii fabuloase. în timpul acestor destăinuiri, pentru a accentua şi mai mult identitatea hamalului sărac cu bogatul călător, cel din urmă afirmă: „Să ştii tu, hamalule, că numele tău e egal cu al meu" şi „mi-ai devenit frate". Forţa care îl împinge să caute aventura, călătorul o numeşte „omul bătrân şi rău din

mine” şi „bărbatul carnal... a cărui inimă este în mod firesc înclinată spre a face rău” – imagini adecvate pentru cineva care dă frâu liber impulsurilor sinelui.

De ce acest basm este alcătuit din şapte părţi şi de ce se despart în fiecare zi cei doi protagonişti doar ca să se reîntâlnească a doua zi? Şapte este numărul zilelor săptămânii; în basme, numărul şapte reprezintă adesea fiecare zi a săptămânii şi, de asemenea, este simbolul fiecărei zile din viaţa noastră. Se pare, astfel, că povestea spune că, atâta timp cât trăim, existenţa noastră cuprinde două aspecte, aşa cum cei doi Sindbazi sunt deopotrivă identici şi diferiţi, unul având o viaţă grea în realitate, iar celălalt o viaţă de aventuri fantastice. Un alt mod de a interpreta acest fapt este să considerăm aceste existenţe opuse drept perspectiva diurnă şi cea nocturnă a vieţii – precum veghea şi visul, realitatea şi fantasma sau domeniul conştient şi cel inconştient al fiinţei noastre. Privită astfel, povestea ne spune în principal cât de diferită este viaţa din perspectiva eului şi din cea a sinelui.

Povestea începe prin a ne spune cum Sindbad hamalul, în timp ce „căra o încărcătură foarte grea, se simţea foarte ostenit, atât din pricina poverii, cât şi a căldurii”. întristat de greutăţile existenţei lui, se gândeşte cum se deosebeşte viaţa lui de cea a unui om bogat. întâmplările prin care trece Sindbad marinarul pot fi interpretate ca nişte fantasme în care mintea hamalului se aventurează pentru a scăpa de apăsările vieţii. Eul, epuizat de sarcini, îşi permite apoi sa fie copleşit de către sine. Şinele, spre deosebire de eul orientat spre realitate, constituie locaşul celor mai năstruşnice dorinţe, care pot duce la satisfacţie sau pericol extrem. Ele sunt reprezentate de cele şapte poveşti ale călătoriilor lui Sindbad marinarul. îmboldit de cel recunoscut drept „omul rău din mine”, Sindbad marinarul visează aventuri fantastice şi trece prin întâmplări îngrozitoare înrudite cu coşmarurile: uriaşi care prăjesc hălci de carne umană trase pe frigărui înainte a le înfuleca; creaturi hidoase care îl călăresc ca pe un cal; şerpi care încearcă să-l înghită de viu; păsări uriaşe care îl poartă prin înaltul cerului. în cele din urmă fantasmele unei dorinţe împlinite au câştig de cauză faţă de cele ale anxietăţii şi astfel se poate întoarce acasă în posesia unor averi fabuloase pentru a putea trăi o viaţă de lux şi desfătare. însă cerinţele

realităţii trebuie zilnic îndeplinite. După ce sinelui i s-a făcut pe plac o vreme, eul îşi reafirmă prerogativele şi Sindbad hamalul se întoarce la viaţa lui de trudă.

Basmul ne ajută să ne înţelegem mai bine, fiindcă în poveste cele două aspecte ale ambivalenţei noastre sunt întruchipate şi izolate în personaje distincte. Putem mult mai bine să vizualizăm aceste ambivalenţe atunci când presiunile instinctuale ale sinelui sunt proiectate în persoana fabulos de bogată a unui aventurier întreprinzător care supravieţuieşte tuturor celorlalţi şi aduce acasă comori nemaiauzite, în timp ce opusul lui, însumând tendinţele realiste ale eului, este întruchipat de un amărât de hamal care munceşte din greu. Ceea ce-i lipseşte lui Sindbad hamalul (reprezentantul eului nostru) – imaginaţia, abilitatea de a anticipa dincolo de datele imediate ale realităţii – îi prisoseşte lui Sindbad Marinarul – din moment ce acesta declară că nu poate fi satisfăcut de un trai normal de „confort şi odihnă şi lipsă de griji".

Când basmul ne dă de înţeles că cele două personaje foarte diferite sunt de fapt „fraţi până în măduva oaselor", sugestia îl ghidează pe copil spre realizarea preconştientă că aceste două întrupări reprezintă de fapt cele două ipostaze ale aceleiaşi persoane: că şinele este un aspect la fel de legitim al personalităţii noastre ca şi eul. Unul dintre marele merite ale poveştii este acela că Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul sunt două personaje la fel de atractive; nici unei faţete a personalităţii noastre nu i se interzic atrac- tivitatea, importanţa, validitatea.

Dacă în mintea noastră nu a avut loc, într-o oarecare măsură, un proces de separare a tendinţelor noastre interioare atât de complexe, nu avem cum să înţelegem care este sursa confuziei despre noi înşine, cum de suntem răvăşiţi de sentimente contrare şi de necesitatea de a le integra. O astfel de integrare impune realizarea faptului că există aspecte discordante ale personalităţii noastre şi, în acelaşi timp, e necesară identificarea acestora. *Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul* ne sugerează atât existenţa, cât şi izolarea aspectelor discordante din psihicul nostru, faptul ca sunt menite să coexiste şi de aceea vor trebui integrate – cei doi Sindbad se despart în fiecare zi, dar sunt reuniţi după fiecare separare.

Atunci când basmul este abordat în mod izolat, relativa lui slăbiciune constă în faptul că în final nu

reuşeşte să exprime în mod simbolic necesitatea integrării aspectelor disparate ale personalităţii noastre proiectate în cei doi Sindbad. Daca fi fost un basm occidental, ei ar fi sfârşit prin a trăi fericiţi până la adânci bătrâneţi. în forma originală, sfârşitul basmului îl dezamăgeşte oarecum pe ascultător, care se întreabă cum se face că aceşti fraţi continuă să se despartă şi să se reîntâlnească în fiecare zi. Mult mai logic ar părea, la suprafaţă, dacă ar fi ajuns să trăiască împreună într-o armonie deplină, un final care ar sugera în mod simbolic atingerea cu succes a integrării psihice de. către erou.

Dar, dacă povestea s-ar sfârşi astfel, n-ar mai exista motive temeinice pentru a continua cu depănarea altor basme în noaptea următoare. *Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul* face parte din O *mie şi una de nopţf.* Conform aranjamentului celor *O mie şi una de nopţi,* cele şapte călătorii ale lui Sindbad marinarul erau relatate de-a lungul a treizeci de nopţi.

' Colecţia de basme cunoscută sub numele de *O tnie şi una de nopţi* sau, în traducerea lui Burton, ca *The Arabian Nights' Entertainments,* este de origine indiană şi persană şi e semnalată încă din secolul al X-lea. Numărul 1001 nu trebuie luat literal. Dimpotrivă, „o mie" în arabă înseamnă „nenumărate" aşadar 1001 semnifică un număr infinit. Compilatori şi traducători ulteriori au interpretat numărul ad *litteram* şi au ajuns la o colecţie care conţine acest număr de poveşti prin subdivizarea şi adăugarea basmelor[30].

POVESTEA-RAMĂ DIN *O MIE ŞI UNA DE NOPŢI*

Din moment ce povestea celor doi Sindbad face parte dintr-un ciclu atât de amplu de basme, concluzia – sau integrarea – nu survine decât în finalul celor O *mie şi una de nopţi.* De aceea trebuie sa ne referim acum la povestea-ramă care introduce şi încheie întregul ciclu[31]. Regele Şahriar este profund dezamăgit de femei şi groaznic de furios deoarece a aflat nu numai că soţia lui l-a înşelat cu nişte sclavi negri, dar şi că acelaşi lucru i se întâmplase şi fratelui său, Şahzaman; mai mult chiar, că până şi cel puternic şi mai viclean dintre duhuri este înşelat mereu de femeia pe care o ştie ascunsă de lume.

Regele Şahriar este informat de trădarea nevestei de către fratele lui, regele Şahzaman. Despre cel din urmă ni se spune: „Nu putea uita perfidia nevestei, iar mâhnirea îl cuprindea tot mai mult, îşi pierdea culoarea obrajilor şi trupul îi

slăbea”. Iscodit de regele Şahriar despre motivele disperării sale, regele Şahzaman răspunde: „O, fratele meu, am o rană în suflet”. Din moment ce fratele său pare a fi o dedublare a regelui Şahriar, putem conchide că şi el suferă de o teribilă rană sufletească: credinţa că nimeni nu-l poate iubi cu adevărat.

Regele Şahriar, pierzându-şi definitiv încrederea în oameni, decide că de acum înainte nu va mai da nici unei femei ocazia de a-l trăda vreodată şi că va trăi doar o viaţă de desfrâu. Din acel moment se culcă în fiecare noapte cu o fecioară, ucisă în dimineaţa următoare. Cu timpul, în tot regatul nu mai rămâne altă fecioară în afara Şeherezadei, fiica marelui vizir al regelui. Acesta nici nu se gândeşte să-şi sacrifice fata, dar ea insistă, declarând că vrea să fie „o cale de izbăvire”. Ceea ce şi reuşeşte, spunând câte o poveste în fiecare noapte, vreme de o mie şi una de nopţi, activitate care îl captivează de la bun început pe rege, aşa încât nu poate s-o trimită la moarte, arzând de nerăbdare să audă continuarea poveştii în noaptea următoare.

Salvarea de la moarte prin istorisirea de basme este motivul care începe ciclul, reapare de-a lungul lui şi îl încheie. De exemplu, în prima dintre cele 1001 de poveşti, *Povestea celor trei şeicu* un duh puternic îl ameninţă pe un negustor cu distrugerea, dar este atât de impresionat de povestea acestuia încât îi cruţă viaţa. În finalul ciclului de poveşti, regele îşi declară dragostea şi încrederea în Şeherezada; iubirea Şeherezadei îl lecuieşte pentru totdeauna de ura faţă de femei şi trăiesc împreună fericiţi până la adânci bătrâneţi, cel puţin aşa ni se dă de înţeles.

Conform poveştii-ramă, doi protagonişti, unul de gen masculin şi altul de gen feminin, îşi încrucişează destinele în momente de mare criză pentru amândoi: regele este dezgustat de viaţă şi plin de ură faţă de femei; Şeherezada, deşi temătoare pentru soarta ei, e hotărâtă să-I izbăvească pe rege şi pe sine însăşi. Îşi atinge scopul spunând foarte multe basme; nici o poveste nu poate reuşi asta de una singură, pentru că problemele noastre psihologice sunt mult prea complexe şi greu de rezolvat. Numai o gamă variată de poveşti poate declanşa un astfel de catharsis. Trec aproape trei ani de continuă povestire a basmelor pentru a-l descleşta pe rege din adânca

depresie şi a-l vindeca. E necesară o ascultare atentă a poveştilor vreme de o mie de nopţi pentru a reintegra personalitatea lui dezintegrată. (Aici trebuie să repetăm că în medicina hindusă – iar ciclul celor *O mie şi una de nopţi* este de origine indiano* persană – bolnavilor mintal li se propune un basm, iar meditarea asupra acestuia îi va ajuta să-şi vindece rătăcirea emoţională.)

Semnificaţia basmelor se situează la diferite niveluri, într-un anumit sens, cei doi protagonişti ai poveştii reprezintă tendinţele conflictuale din noi înşine, tendinţe care, dacă nu reuşim sa le integrăm, ne vor distruge cu siguranţă. Regele simbolizează o persoană dominată integral de sine, pentru ca eul, din cauza unor dezamăgiri grave, şi-a pierdut capacitatea de a ţine şinele în frâu. În definitiv, datoria eului este de a ne apăra împotriva unor privări devastatoare care, în poveste, sunt simbolizate prin trădarea sexuala; dacă eul eşuează să realizeze acest lucru, îşi pierde puterea de a ne călăuzi viețile.

Celălalt personaj al poveştii, Şeherezada, reprezintă eul, cum de altfel ni se comunică foarte limpede: „Ea strânsese mii de cărţi şi cronici ale unor oameni din vechime şi ale unor poeţi dispăruţi. Ba mai mult, citise cărţi de ştiinţă şi medicină; memoria ei era plină cu poveşti şi snoave din folclor, cu spusele regilor şi înțelepților; era deşteaptă, spirituală, prudentă şi bine crescută” – o enumerare exhaustivă a atributelor eului. Astfel, şinele necontrolat (regele) devine printr-un proces îndelungat, la final, unul civilizat datorită impactului pe care îl are cu eul întruchipat. Dar este un eu dominat de supraeu, încât Şeherezada este nevoită să-şi rişte viaţa. Ea spune: „Fie voi fi calea izbăvirii de la măcel a fiicelor musulmanilor, fie voi pieri aşa cum au pierit celelalte”. Tatăl ei încearcă s-o convingă să se răzgândească şi o admonestează: „Nu-ţi irosi viaţa în acest fel!”. Dar nimic nu o poate deturna din drumul ales, aşa cum insistă ea: „Aşa este scris!”

în Şeherezada vedem un eu dominat de supraeu care a devenit atât de separat de şinele egoist încât e capabil să **rişte chiar** existenţa persoanei în cauză pentru a se supune unei obligaţii morale; iar în rege vedem un sine care s-a separat complet de eu şi supraeu. Având un eu atât de puternic, Şeherezada porneşte în misiunea ei morală cu un plan: va face în aşa fel încât să-i spună regelui o

poveste care îl va intriga într-atât încât va dori să audă şi restul, iar din acest motiv îi va cruţa viaţa. Şi, într-adevăr, când se crapă de ziuă şi ea îşi întrerupe povestea, regele îşi spune: „N-am s-o ucid până n-aud restul poveştii!”. Dar poveştile ei palpitante, a căror continuare regele doreşte s-o asculte, îi amână moartea numai câte o zi după alta. Pentru „izbăvirea” care a devenit ţelul Şeherezadei e nevoie de mai mult.

Doar o persoană care a învăţat sa profite de pe urma energiilor pozitive ale sinelui în demersuri constructive poate ulterior să controleze şi să civilizeze înclinaţiile criminale ale sinelui. Numai când dragostea Şeherezadei pentru rege o inspiră să-şi continue poveştile – adică atunci când supraeul (dorinţa de a salva „fiicele musulmanilor de la măcel”) şi sinele (dragostea pentru rege, pe care acum de asemenea vrea să-l izbăvească de ură şi deprimare) susţin împreună eul – ea devine o persoană cu adevărat integrată. O astfel de persoană, ne spune povestea, este capabilă să elibereze lumea de răutate dobândind fericirea atât pentru sine însăşi cât şi pentru cel care n-a crezut vreodată că-i este menită. După ce ea îi mărturiseşte dragostea pentru el, regele şi-o mărturiseşte pe a lui pentru ea. Nu există o dovadă mai bună pentru puterea oricărui basm de ne ajuta să ne schimbăm personalitatea decât finalul acestei poveşti-ramă din O *mie şi una de nopţi:* ura ucigaşă s-a preschimbat în iubire trainică.

Mai trebuie menţionat un alt element al acestei poveşti din *O mie şi una de nopţi*. Chiar de la început, Şeherezada are credinţa ca povestirea basmelor o va ajuta sa-l determine pe rege sa se „lepede de obiceiul lui”, dar pentru asta are nevoie de ajutorul surorii mai mici, Duniazada, pe care o povăţuieşte ce să facă: „Când ma voi înfăţişa sultanului, voi trimite după tine, iar după ce vei veni şi vei vedea că sultanul şi-a făcut voia cu mine, să-mi spui aşa: «O, surioară, să nu adormi, spune-ne nişte poveşti plăcute, să treacă veghea acestei nopţi a noastre»„. Astfel, într-un sens, Şeherezada şi regele au devenit soţ şi soţie, iar Duniazada, copilul lor. Dorinţa exprimată a acesteia de a auzi basme duce la instituirea primei legături temeinice dintre rege şi Şeherezada. La final, Duniazada este înlocuită de un băieţel, fiul regelui şi al Şeherezadei, pe care ea îl aduce de faţă atunci când îi declară dragostea pe care i-o poartă.

Integrarea regelui este pecetluită prin faptul că a devenit tată.

Dar înainte de a obţine o integrare matură a personalităţii noastre, cum este cea cea întruchipată de rege în finalul nopţilor, trebuie să răzbatem prin multe crize ale evoluţiei noastre, dintre care două, strâns legate una de alta, sunt printre cele mai greu de stăpânit.

Prima se axează pe problema integrării personalităţii: Cine sunt eu cu adevărat? Date fiind tendinţele contradictorii din mine, căreia ar trebui să mă supun? Răspunsul basmului este identic cu acela oferit de psihanalişti: pentru a evita bulversarea şi, în cazuri extreme, căderile nervoase provocate de ambivalenţele noastre, va trebui să le integrăm. Numai în acest caz putem obţine o personalitate uniformă, în stare să se confrunte cu succes, păstrându-şi siguranţa interioară, cu greutăţile vieţii. Integrarea interioară nu este un bun câştigat pentru totdeauna; e o problemă cu care ne vom confrunta toată viaţa, deşi în grade şi ipostaze diferite. Basmele nu prezintă o astfel de integrare ca pe o realizare de-o viaţă; ar fi mult prea descurajator pentru un copil căruia îi vine greu să obţină chiar şi o integrare temporară a ambivalenţelor lui. în schimb, fiecare basm proiectează ca final „fericit" integrarea unui anume conflict interior. Din moment ce există nenumărate basme, fiecare având ca subiect o formă diferită a unui conflict primar, la confluenţa lor ele demonstrează că în viaţă ne confruntăm cu multe conflicte care trebuie aplanate, fiecare la timpul lui.

A doua criză extrem de dificilă a procesului de evoluţie este conflictul oedipian. E vorba de o serie de experienţe dureroase şi încâlcite cu ajutorul cărora copilul devine cu adevărat el însuşi dacă reuşeşte să se separe cu succes de părinţi. Pentru a realiza acest lucru, el trebuie să se elibereze de puterea pe care părinţii o au asupra lui şi – mult mai dificil – de puterea pe care le-a conferit-o din pricina anxietăţilor şi a nevoii de dependenţă, dublate de dorinţa ca ei să-i aparţină veşnic doar lui, aşa cum el ar trebui să le aparţină lor.

Majoritatea basmelor analizate în prima parte a acestei cărţi se axează pe necesitatea integrării interioare, iar cele din partea a doua sunt preocupate şi de problemele oedi- piene. Atunci când ne vom ocupa de ele ne vom îndepărta de cel mai faimos

ciclu de basme orientale şi ne vom îndrepta atenţia spre tragedia embrionară a dramei lumii occidentale şi – după Freud – a vieţii fiecăruia dintre noi.

POVEŞTILE CELOR DOI FRAŢI

Spre deosebire de *Frăţiorul şi surioara*, în alte basme în care cei doi protagonişti – de regulă fraţi – reprezintă două aspecte aparent incompatibile ale personalităţii umane, aceştia se despart după o perioadă iniţială comună şi au destine diferite. în aceste basme – care, deşi astăzi li se da mai puţină importanţă, sunt printre cele mai vechi şi mai răspândite – fratele care nu pleacă de acasă şi cel aventurier rămân conectaţi prin vrajă. Când aventurierul piere fiindcă şi-a permis să trăiască pentru satisfacerea plăcerilor şi sfidarea pericolelor, fratele pleacă să-l salveze, reuşeşte să-l readucă la viaţă, iar astfel reuniţi trăiesc pururea fericiţi. Detaliile variază; uneori – deşi rar – în loc de doi fraţi avem două surori sau o soră şi un frate. Ceea ce au în comun toate aceste poveşti sunt elementele care sugerează identitatea eroilor, dintre care unul este prudent şi rezonabil, dar gata să-şi rişte viaţa ca să-şi salveze fratele, care se expune nebuneşte unor pericole teribile; şi un obiect magic, un ta- lisman, care de regulă se dezintegrează de îndată ce unul dintre ei moare, pentru a-i semnala celuilalt frate că trebuie să vină să-l salveze.

Motivul celor doi fraţi este central în cel mai vechi basm din lume, găsit înscris pe un papirus egiptean, datând din 1250 Î.C. [12]. în cei peste trei mii de ani scurşi de atunci, a luat multe forme. Un studiu enumera 770 de versiuni distincte, dar probabil că există mult mai multe[33]. în unele versiuni un sens devine mai pregnant, în alte versiuni e subliniat un sens diferit. Savoarea unui basm poate fi pe deplin gustată numai când îl spunem sau îl ascultăm în mod repetat – atunci un amănunt neremarcat la început devine semnificativ sau e perceput într-o altă lumină dar şi când ne familiarizăm cu acelaşi motiv în mai multe variaţiuni.

în toate versiunile acestui basm cele două personaje simbolizează aspecte opuse ale naturii noastre umane, determinându-ne să acţionăm în direcţii contrare. în *Frăţiorul şi surioara* personajele pot alege să accepte impulsurile naturii animale sau, dimpotrivă, să reziste la dorinţele trupeşti de dragul umanităţii. Astfel, personajele conferă identităţi

palpabile dialogului interior în care ne angajăm înainte de a decide calea pe care o vom urma.

Tema poveştilor despre „cei doi fraţi" conferă o nouă dihotomie dialogului interior dintre sine, eu şi supraeu: pe de o parte, lupta pentru independenţă şi autoafirmare, iar pe de alta, tendinţa diametral opusă de a rămâne acasă, în siguranţă, ataşat de părinţi. Chiar de la prima versiune, aceste poveşti evidenţiază faptul că amândouă tendinţele rezidă în fiecare dintre noi şi că nu putem sa supravieţuim dacă suntem privaţi de una dintre ele: dorinţa de a te agăţa de trecut şi imboldul de a tinde spre un viitor inedit. Prin derularea evenimentelor, povestea ne atrage atenţia că de cele mai multe ori o separare totală de existenţa anterioară duce la dezastru, dar a trăi legat exclusiv de trecut este similar unei amputări; deşi mai sigură, această opţiune nu asigură o viaţă proprie, independentă. Numai o integrare completă a acestor tendinţe contrare permite o existenţă benefică.

În vreme ce în majoritatea basmelor din categoria „celor doi fraţi" fratele care pleacă şi se expune unor pericole este salvat de fratele rămas acasă, altele, inclusiv cele mai vechi versiuni egiptene, accentuează contrariul: pieirea celui rămas acasă. Dacă nu ne întindem aripile pentru a părăsi cuibul, insinuează învăţătura acestor poveşti, o facem din cauza unui ataşament oedipian care mai apoi ne distruge. Vechea poveste egipteană pare să fi evoluat în afara şi departe de motivul central al naturii distructive a ataşamentului oedipian şi a rivalităţii fratricide – adică necesitatea separării de căminul natal şi construirea unei existenţe independente. Un deznodământ fericit cere ca fraţii să se elibereze de gelozia oedipiană şi fraternă şi să se ajute reciproc.

În povestea egipteană fratele mai tânăr, necăsătorit, respinge încercările soţiei fratelui mai mare de a-l seduce. Temătoare ca ar putea-o da în vileag, ea îl calomniază spu- nându-i soţului că fratele a încercat s-o seducă*. în furia geloziei, fratele căsătorit încearcă să-l ucidă pe cel tânăr. Numai prin intervenţia zeilor reputaţia mezinului este salvată şi adevărul dezvăluit, dar în acel moment fratele cel tânăr a fugit deja departe de casă. El moare, iar fratele mai mare îşi dă seama de asta atunci când băutura lui capătă un gust rău; atunci porneşte să-şi

salveze fratele mai tânăr, reuşind să-l readucă la viaţă.

Această veche poveste egipteană conţine acel element al unei intrigi în care o persoană e acuzată de ceea ce acuzatorul doreşte să comită: soţia îl acuza pe fratele mai tânăr, pe care a încercat să-l seducă, de tentativă de seducere. Astfel, intriga expune transferul unei tendinţe inacceptabile pentru noi asupra altcuiva; ceea ce sugerează că acest gen de proiecţii are aceeaşi vârstă cu a omenirii. Cum povestea este narată din perspectiva fraţilor, e posibil ca şi mezinul să-şi fi proiectat dorinţele asupra soţiei fratelui mai mare, acuzând-o de ceea ce voia el, dar nu îndrăznea să facă.

în poveste, fratele căsătorit este stăpânul unei largi gospodării în care trăieşte şi fratele mai mic. Soţia stăpânului este, într-un sens, „mama" tinerilor din familie, inclusiv a fratelui. Prin urmare, am putea interpreta povestea fie ca aceea a unei figuri materne care cedează dorinţelor oedi- piene pentru tânărul care joacă rolul unui fiu, fie ca aceea a unui fiu care acuză figura maternă de propriile-i dorinţe oedipiene pentru ea.

„ Povestea biblică a lui iosif şi a soţiei lui Putifar, plasată într-un cadru egiptean, probabil se referă la acest episod al poveştii străvechi.

Oricum ar fi, povestea sugerează clar că, pentru binele fiului mai mic şi pentru protejarea de problemele oedipie- ne – indiferent daca sunt ale fiului sau ale părintelui în acest moment al vieţii lui, cel mai bine este ca mezinul să plece de acasă.

în această versiune timpurie a „celor doi fraţi" povestea abia dacă atinge tema necesităţii transformării interioare inerente unei soluţii benefice, în ipostaza profundului regret al fratelui persecutor, atunci când află că soţia l-a acuzat pe nedrept pe fratele mai tânăr, pe care fusese hotărât să-l distrugă. în această formă povestea este în mod esenţial una moralizatoare, avertizându-ne să ne eliberăm de ataşamentul oedipian şi învăţându-ne că putem reuşi asta ducând o viaţă independentă departe de casa părintească. Rivalitatea fratricidă apare ca o temă majoră a acestei naraţiuni, din moment ce primul impuls al fratelui mai mare este de a-l omorî pe celălalt din gelozie. Firea lui bună se revoltă împotriva acestor impulsuri josnice şi în cele din urmă are câştig de cauză.

în poveştile idin categoria „celor doi fraţi”, eroii sunt descrişi în ceea ce am putea numi vârsta adolescenţei – acea perioadă a vieţii când calmul emoţional relativ al copilului prepuber este înlocuit de stresul şi zbuciumul adolescentului, declanşate de evoluţia proceselor psihologice. Ascultând o astfel de poveste, copilul înţelege (cel puţin în subconştient) că, deşi este vorba despre conflicte adolescentine, problemele sunt tipice pentru orice situaţie în care ne confruntăm cu necesitatea trecerii de la un stadiu de dezvoltare spre următorul. Acest conflict este la fel de caracteristic pentru copilul oedipian cât şi pentru adolescent. El apare ori de câte ori trebuie să decidem dacă să trecem la o stare mentală şi o personalitate mai diferenţiate decât precedentele, ceea ce necesită destrămarea vechilor legături înainte de a fi format altele noi.

în versiunile moderne, precum basmul *Cei doi fraţi* al Fraţilor Grimm, ei nu sunt diferenţiaţi la început. „Cei doi fraţi au plecat împreună la pădure, s-au sfătuit şi au ajuns la o înţelegere. Iar seara când s-au aşezat la masa de cină i-au spus tatălui adoptiv: «Nu ne vom atinge de mâncare şi nu vom mai lua nici o îmbucătură până nu ne împlineşti o dorinţă»„. Iată ce vor: „Va trebui să ne încercăm puterile în lume, aşa că lasă-ne sa plecăm într-o călătorie”. Pădurea în care merg fraţii pentru a decide că vor o viaţă proprie simbolizează locul în care negurile interioare sunt înfruntate şi analizate; unde incertitudinea despre cine suntem este elucidată; şi unde începem să înţelegem cine vrem să fim.

în majoritatea poveştilor de acest gen, unul dintre fraţi, asemeni lui Sindbad marinarul, se avântă în lume înfruntând primejdii, în timp ce celălalt, asemeni lui Sindbad hamalul, rămâne acasă. în multe basme europene fratele care pleacă se trezeşte curând într-o pădure deasă, întunecata, unde se simte pierdut, fiindcă a renunţat la organizarea vieţii oferită de casa părintească şi încă nu şi-a construit structurile interioare pe care le dezvoltăm numai sub impactul experienţelor de viaţă pe care trebuie să le stăpânim, mai mult sau mai puţin, prin propriile noastre puteri. Din timpuri străvechi pădurea aproape impenetrabilă în care ne rătăcim a simbolizat lumea ascunsă, aproape impenetrabilă, a inconştientului nostru. Dacă am pierdut ordinea care conferea stabilitate fostei noastre vieţi şi acum

trebuie să descoperim cum să devenim noi înşine, după ce am intrat în această sălbăticie cu o personalitate insuficient formată, atunci când reuşim sa ne găsim calea vom ieşi la lumină cu o umanitate mult dezvoltată*.

în pădurea întunecată eroul din basm întâlneşte deseori creaţia dorinţelor şi temerilor noastre – vrăjitoarea aşa cum i se întâmplă unuia dintre cei doi fraţi din povestea Fraţilor Grimm. Cui nu i-ar plăcea să posede puterile unei vrăjitoare – sau ale unei zâne ori ale unui vraci – şi să le folosească pentru a-şi satisface orice dorinţă, pentru a-şi procura toate bunătăţile la care jinduieşte şi a-şi pedepsi duşmanii? Şi cui nu-i e frică de astfel de puteri dacă altcineva le posedă şi ar putea să le folosească împotriva lui? Vrăjitoarea – mai mult decât celelalte creaţii ale imaginaţiei noastre pe care le-am învestit cu puteri miraculoase, zâna şi vraciul – în aspectele ei opuse este, pe de o parte, o reîncarnare a mamei integral bune din pruncie şi, pe de altă parte, o imagine a maşterei integral rele din timpul crizei oedipiene. Dar ea nu mai este concepută parţial realist, ca o mamă care este integral generoasă şi ca opusul ei, maştera, severă şi distantă, ci În întregime nerealist, fie de o generozitate supraumană, fie de o nocivitate inumană.

Aceste două aspecte ale vrăjitoarei sunt clar definite în basmele în care eroul pierdut în pădure întâlneşte o vrăjitoare de o atractivitate irezistibilă şi care, iniţial, îi satisface toate dorinţele pe parcursul relaţiei dintre ei. Aceasta este mama integral generoasă din pruncie pe care toţi sperăm

„ Această imagine străveche este evocată de Dante Ia începutul *Divinei comedii*: „Spre-amiaza vieţii noastre muritoare /ajuns, într-o pădure-ntunecoasă / mă rătăcii pierzând dreapta cărare" (traducerede Eta Boeriu – n. tr.). Acolo dă şi peste un ajutor „magic", Virgiliu, care se oferă să-l călăuzească în faimoasa peregrinare ce-l conduce pe Dante mai întâi în infern, apoi în purgatoriu, înainte să ajungă în paradis la finalul călătoriei.

Î

y:

$ s-o reîntâlnim mai târziu în viaţă. Preconştient sau incon- r ştient, credinţa că o vom regăsi cândva ne dă puterea de a părăsi casa părintească. Astfel, într-o manieră proprie basmelor, ni se dă de înţeles că falsele speranţe ne îndeamnă

deseori la drum şi atunci ne minţim că tot ceea ce dorim este doar o existenţă independentă.

După ce vrăjitoarea i-a satisfăcut eroului plecat în lume toate dorinţele, la un moment dat – de regulă atunci când el refuză să-i mai facă pe plac – se întoarce împotriva lui şi îl transformă într-un animal sau într-o stană de piatră. Adică îl privează de toată umanitatea lui. în aceste poveşti vrăjitoarea aminteşte de maniera în care mama pre-oedi- piană i se înfăţişează copilului: integral generoasă atâta vreme cât copilul nu insistă să facă aşa cum vrea el şi rămâne cu ea într-o legătură simbiotică. Dar când copilul începe să-şi impună tot mai mult voinţa, numărul „nu”-urilor creşte în mod natural. Copilul care şi-a pus toată încrederea în această femeie, adică şi-a legat soarta de a ei – sau cel puţin aşa simte –, trăieşte acum cea mai profundă deziluzie; cea care i-a dat pâine s-a transformat în stâncă, sau cel puţin aşa apare.

Indiferent de detalii, în poveştile de genul „doi fraţi” vine momentul când fraţii se diferenţiază unul de celălalt, aşa cum fiecare copil trebuie să depăşească stadiul nediferenţiat. Ceea ce se întâmplă atunci simbolizează atât conflictul interior – reprezentat de acţiunile diferite ale celor doi

fraţi – cât şi necesitatea de a renunţa la o formă de existenţă pentru a dobândi alta, superioară. Indiferent de vârstă, atunci când o persoană este confruntată cu problema despărţirii de părinţi – prin care toţi trecem la un moment dat în viaţă – întotdeauna există dorinţa de a avea o existenţă complet independentă faţă de ceea ce reprezintă părinţi

iîn psihicul persoanei şi dorinţa diametral opusa, de a rămâne strâns legată de ei. Această situaţie se prezintă într-o formă acută în perioada imediat premergătoare vârstei şcolare şi în perioada de după terminarea studiilor.

Cei doi fraţi de Fraţii Grimm începe prin a impresiona ascultătorul cu ideea că urmează să aibă loc o tragedie dacă fraţii – cele două aspecte ale personalităţii – nu se integrează. începe aşa: „Odată ca niciodată erau doi fraţi, unul bogat şi celălalt sărac. Cel bogat era bijutier, iar inima lui era de piatră; cel sărac se descurca făcând mături, iar el era

bun şi cinstit. Săracul avea doi copii gemeni care semănau ca două picături de apă".

Fratele cel bun găseşte o pasăre de aur şi drept consecinţă, după ce au mâncat inima şi ficatul păsării, gemenii dobândesc harul de a găsi în fiecare dimineaţă câte o monedă de aur sub pernă. Fratele cel rău, bolnav de invidie, îl convinge pe tatăl copiilor că la mijloc e ceva necurat şi că, dacă vrea să-şi salveze sufletul, va trebui să se despartă de copii. Descumpănit de spusele fratelui mârşav, tatăl îşi alungă copiii pe drumuri; un vânător îi găseşte şi îi adoptă. După ce cresc mari, copiii merg în pădure şi iau hotărârea de a pleca în lume. Tatăl adoptiv e de acord ca ei să facă asta, iar la despărţire le dă un cuţit care constituie obiectul magic al basmului.

Aşa cum am menţionat la începutul prezentării temei celor „doi fraţi", o caracteristică reprezentativă pentru toate aceste basme este faptul că un taiisman vital care semnifică identitatea celor doi trage un semnal de alarmă atunci când unul dintre ei e în mare pericol, ceea ce declanşează eforturile celuilalt de a-l salva. Dacă, aşa cum e sugerat mai sus, aceşti fraţi reprezintă procese psihice interioare care trebuie să funcţioneze împreună pentru ca noi să existăm, atunci moartea sau putrezirea obiectului magic – adică dezintegrarea lui – sugerează dezintegrarea personalităţii noastre în cazul în care componentele ei nu cooperează funcţional. În *Cei doi fraţi* obiectul magic este „un cuţit ascuţit şi lustruit" oferit la plecare de părintele adoptiv, care le spune: „Dacă vă veţi despărţi vreodată, împlântaţi cuţitul într-un copac, la o răscruce; când unul dintre voi va face cale întoarsă îşi va putea da seama cum stau lucrurile cu celălalt, pentru că, dacă partea cuţitului din direcţia în care a plecat e ruginită, atunci e mort; dacă a rămas lustruită înseamnă că e viu".

Gemenii se despart (după ce au împlântat cuţitul în copac) şi trăiesc vieţi diferite. După multe aventuri, unul dintre fraţi e transformat în stană de piatră de către o vrăjitoare. Celălalt dă peste cuţit şi găseşte partea fratelui sau ruginită; dându-şi seama că acesta a pierit, pleacă în căutarea lui şi îl salvează. După ce se regăsesc – simbolul integrării tendinţelor discordante din noi –, fraţii trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi.

Punând alături ceea ce se întâmplă între fratele cel bun şi cel rău şi între cei doi gemeni ai primului, povestea ne sugerează că, dacă două

aspecte contradictorii ale personalităţii rămân separate unul de celălalt, nu ne putem aştepta decât la ce este mai rău: chiar şi fratele cel bun e înfrânt, devenind o victimă a vieţii. El îşi pierde copiii pentru că nu reuşeşte să înţeleagă tendinţele negative ale naturii noastre – reprezentate de fratele său – şi, în consecinţă, este incapabil să se elibereze de ele. Fraţii gemeni, prin contrast, după ce au trăit vieţi foarte diferite, sar unul în ajutorul celuilalt, ceea ce înseamnă integrare interioară, şi, prin urmare, vor avea o viaţă „fericita"*.

' Identitatea gemenilor este evidenţiată în mod repetat, deşi simbolic. Spre exemplu, ei se întâlnesc cu un iepure, o vulpe, un lup,

CELE TREI GRAIURI

Realizarea integrării

Dacă vrem să înţelegem cine suntem cu adevărat, trebuie să ne familiarizăm cu procesele intime ale minţii noastre. Dacă vrem să funcţionăm eficient, trebuie să integrăm tendinţele discordante inerente fiinţei noastre. Izolarea acestor tendinţe şi proiectarea lor în forma unor personaje distincte, ca în *Frăţiorul şi surioara* şi *Cei doi fraţi,* constituie una dintre modalităţile în care basmele ne ajută să vizualizăm şi să înţelegem mai bine ce se petrece în sinea noastră.

O altă abordare prin care basmul arată că această integrare este de dorit este cea simbolizată de un singur personaj care se confruntă pe rând cu aceste tendinţe diverse, acumulându-le în personalitatea sa până se combină toate în interior, conform nevoii de a câştiga o independenţă şi umanitate totale. Basmul Fraţilor Grimm *Cele trei graiuri* este o poveste de acest gen. Are o intrigă cu origine foarte veche, versiuni ale ei putând fi semnalate în multe ţări europene şi asiatice. În ciuda vechimii respectabile, acest basm fără vârstă poate fi citit de parcă ar fi fost scris special pentru adolescentul de astăzi, pentru a-i vorbi despre conflictul lui cu părinţii sau incapacitatea lor de a înţelege ce anume îi face să vibreze pe adolescenţi.

un urs şi în final cu un leu. Cruţă viaţa acestor animale şi, drept recunoştinţă, fiecare le oferă doi pui de-ai lor. Când se despart, fiecare ia cu el câte un exemplar al acestei perechi de animale, care rămân însoţitorii lor credincioşi. Animalele colaborează în mod repetat şi astfel îşi ajută stăpânii sa evite pericole majore. Ceea ce demonstrează încă o dată, în stil de basm, că o viaţă reuşită necesită colaborarea, integrarea aspectelor vădit disparate ale personalităţii noastre – simbolizate aici de deosebirile dintre iepure, vulpe, lup, urs şi leu.

Povestea începe cu: „Trăia odată în Elveţia un conte bătrân care avea un singur fiu, dar cam prostănac, pentru că nu era în stare să înveţe nimic. Aşa că tatăl i-a spus: «Ascultă, fiule, nu pot să-ţi bag nimic în cap, oricât de tare aş încerca. Trebuie să pleci de la mine. Te voi da pe mâna unui mare înţelept, să încerce şi el să vadă ce s-ar putea face cu tine»„[54]. Fiul studiază timp de un an cu acest înţelept. Când se întoarce, tatăl e dezgustat să audă că tot ce a învăţat este „ce spun câinii când latră". Trimis pentru încă un an de studii cu un alt înţelept, fiul se întoarce să-i comunice că a deprins „ce spun păsările când ciripesc". Furios pe fiul care a irosit alt an, tatăl îl ameninţă: „Te voi trimite la un al treilea înţelept, dar, dacă nici de data asta nu înveţi nimic, nu-ţi voi mai fi tată". Când se încheie anul, răspunsul fiului la întrebarea ce a învăţat este „ce spun broaştele cu orăcăitul lor". Mânios foc, tatăl îşi alungă fiul, ordonându-le slujitorilor să-l ducă în pădure şi să-l ucidă. Dar slujitorilor li se face milă de el şi doar îl părăsesc în pădure.

Multe basme încep atunci când copiii sunt alungaţi de acasă, un eveniment ce se întâmplă în două forme de bază: copiii pre-puberi sunt forţaţi să plece singuri (*Frăţiorul şi surioara)* sau sunt abandonaţi undeva şi nu se mai pot întoarce *{Hänsel şi Gretel);* iar tinerii adolescenţi sau puberi sunt daţi pe mâna unor servitori cărora li s-a ordonat să-i ucidă, dar sunt cruţaţi pentru că servitorilor li se face milă şi doar pretind că au omorât copilul (*Cele trei graiuri, Albă-ca-Zăpada).* în prima ipostază este ilustrată teama copilului de a fi abandonat; în cea de-a doua, teama de represalii.

Faptul de a fi „alungat" poate fi resimţit inconştient fie ca o dorinţă a copilului de a se debarasa de părinte, fie ca o convingere tăinuită că părintele este cel care doreşte să scape de el. Trimiterea copilului în lumea largă sau **abandonarea** lui într-o pădure simbolizează atât dorinţa **părintelui** ca el, copilul, să devină independent, cât şi dorinţa copilului de a deveni independent sau anxietatea legată de acest lucru.

în acest gen de poveşti copilul este pur şi simplu abandonat – ca Hănsel şi Gretel – pentru că anxietatea vârstei pre-puberale îi spune că „dacă nu sunt cuminte şi ascultător, dacă îi necăjesc pe părinţi, ei nu vor mai avea grijă de mine; şi s-ar putea chiar

să mă părăsească". Copilului puber, mult mai încrezător că poate să-şi poarte de grijă, îi e mai puţin teamă de abandon şi, prin urmare, are mai mult curaj să-şi înfrunte părintele. În poveştile în care copilul este dat pe mâna unui servitor pentru a fi ucis, el a ameninţat dominaţia sau respectul de sine al părintelui, cum e cazul Albei-ca-Zăpada, care îndrăzneşte sa fie mai frumoasă decât regina. în *Cele trei graiuri* autoritatea paternă a contelui este pusă sub semnul îndoielii prin faptul că fiul, în mod evident, nu învaţă ce crede tatăl că ar trebui să înveţe.

Deoarece părintele nu ucide copilul, ci îl încredinţează unui servitor însărcinat cu săvârşirea crimei, iar servitorul îl eliberează, acest lucru ne sugerează că la un anumit nivel conflictul nu este cu adulţii în general, ci numai cu părinţii. Ceilalţi adulţi ajută copilul cât de mult pot s-o facă fără a intra într-un conflict direct cu autoritatea părintelui. La un alt nivel asta indică faptul că, în ciuda anxietăţii pe care i-o provoacă unui copil ideea că părintele are drept de viaţă şi de moarte asupra lui, lucrurile nu stau chiar aşa – pentru că, oricât de mânios ar fi părintele, nu îşi varsă furia direct asupra copilului, ci face apel la un intermediar, cum ar fi servitorul. Din moment ce planul părintelui nu este dus la bun sfârşit, concluzia poate fi că părintele suferă de o neputinţă inerentă atunci când abuzează de autoritatea lui.

Poate că dacă mai mulţi dintre adolescenţii noştri ar fi crescut cu basme, ar simţi (fără să conştientizeze) că nu cu lumea adultă sau cu societatea intră ei în conflict, ci numai cu părinţii lor. Mai mult, oricât de ameninţător poate apărea un părinte la un moment dat, pe termen lung copilul întotdeauna învinge, iar părintele este cel înfrânt, aşa cum finalul acestor poveşti arată extrem de limpede. Copilul nu numai că supravieţuieşte, ci devine mai puternic decât părinţii săi. Această convingere, atunci când e consolidată în inconştient, îi permite adolescentului să fie încrezător în ciuda tuturor dificultăţilor de evoluţie de care suferă, pentru ca are încredere într-o victorie viitoare.

Desigur, dacă mai mulţi adulţi ar fi fost expuşi în copilărie la mesajul basmelor şi ar fi profitat de ele, ar mai putea să recunoască vag, la maturitate, cât de ridicol este orice părinte care crede că ştie ce ar trebui să-l intereseze pe copilul lui să înveţe,

simţindu-se ameninţat dacă adolescentul nu i se supune în această privinţă. întorsătura ironică din *Cele trei graiuri* este că însuşi tatăl alege înţelepţii şi îşi trimite fiul la studii, ca apoi să fie revoltat de cele învăţate de acesta. Ceea ce demonstrează că părintele modern care îşi trimite copiii la facultate şi apoi este furios pe ce învaţă acolo sau pe felul în care asta îl schimbă nu e chiar aşa o noutate pe scena istoriei.

Pe de o parte, copilul doreşte ca părinţii să se împotrivească eforturilor lui de a căpăta mai multă libertate; pe de altă parte, se teme de împotrivirea şi de eventuala lor răzbunare. Copilul doreşte asta pentru că ar demonstra ca părintele e incapabil să se desprindă de el, ceea ce dovedeşte importanţa copilului în viaţa lui. A deveni bărbat sau femeie înseamnă de fapt a înceta să mai fie copil, o idee care nu-i trece prin cap copilului prepuber, dar de **care** adolescentul îşi dă seama. Dacă doreşte ca părintele să nu mai aibă o putere părintească asupra lui, în inconştient copilul simte că şi-a distrus părintele (din moment ce vrea să-i anuleze puterea) sau că e pe cale s-o facă. E firesc atunci să creadă că părintele va încerca să se răzbune.

în *Cele trei graiuri* un fiu acţionează în mod repetat împotriva voinţei tatălui şi îşi afirmă personalitatea făcând acest lucru; în acelaşi timp, el neutralizează forţele părinteşti ale tatălui prin acţiunile sale. De aceea se teme că tatăl lui îl va distruge.

Astfel, eroul din *Cele trei graiuri* pleacă în lumea largă. La început ajunge într-un ţinut aflat la mare ananghie pentru că lătratul furios al câinilor sălbatici nu lasă pe nimeni să se odihnească; mai rău, Ia anumite ore un om trebuie oferit câinilor spre a fi devorat. Cum eroul le înţelege graiul, câinii îi spun de ce sunt atât de cruzi şi ce vor în schimb pentru a se potoli. Când li se satisface dorinţa, lasă ţara în pace, iar eroul rămâne acolo o vreme.

După câţiva ani eroul s-a mai maturizat şi decide sa meargă la Roma. Pe drum, orăcăitul broaştelor îi dezvăluie viitorul, ceea ce îl pune pe gânduri. Ajuns la Roma, află că papa tocmai murise, iar cardinalii nu se pot hotărî pe cine să aleagă drept papa. Exact în momentul în care cardinalii decid că e nevoie de un semn miraculos pentru a desemna viitorul papă, doi porumbei albi ca neaua aterizează pe umerii eroului. întrebat dacă ar accepta să devină

papă, el nu ştie dacă merită acest lucru; dar porumbeii îl sfătuiesc să accepte. Astfel, e uns papă, exact cum prorociseră broaştele. Când vine vremea să cânte în timpul liturghiei şi nu ştie cuvintele, porumbeii, care stau mereu pe umerii lui, i le şoptesc la ureche.

Aceasta este povestea unui adolescent ale cărui nevoi nu sunt înţelese de tatăl care îl crede prost. Copilul nu evoluează aşa cum crede tatăl că se cuvine, ci insista cu încăpăţânare sa înveţe ce crede *el* că trebuie. Pentru a reuşi să se împlinească, tânărul trebuie mai întâi să se familiarizeze cu eul lui lăuntric, un proces pe care nici un tată nu-l poate îndruma, chiar dacă îşi dă seama de importanţa iniţierii, ceea ce nu este cazul tatălui din poveste.

Fiul din acest basm este tânărul care se caută pe sine. Cei trei înţelepţi din trei colţuri diferite ale lumii la care fiul ajunge pentru a cunoaşte lumea şi pe sine reprezintă acele aspecte ale propriei sale fiinţe şi ale realităţii până acum necunoscute lui, pe care trebuie să le exploreze, ceea ce nu poate face când e ţintuit în casa părintească.

De ce a deprins mai întâi eroul graiul câinilor, apoi pe cel al păsărilor şi în final pe al broaştelor? Aici întâlnim o altă variantă a importanţei numărului trei. Apa, pământul şi aerul sunt cele trei elemente în mijlocul cărora se desfăşoară viaţa noastră. Omul este un animal care trăieşte pe pământ, asemeni câinilor. Câinii sunt animalele care trăiesc cel mai aproape de om. Animale care, pentru un copil, se aseamănă cel mai mult cu omul, dar reprezentă în acelaşi timp libertatea instinctuală – libertatea de a muşca, de a se uşura când le vine şi de a se angaja în acte sexuale fără reţineri – şi valorile superioare, ca loialitatea şi prietenia. Câinii pot fi îmblânziţi ca să-şi înfrâneze muşcăturile agresive şi pot fi dresaţi să-şi controleze excreţiile. Prin urmare, pare normal ca graiul câinilor să fie primul şi cel mai uşor de învăţat. S-ar părea că un câine reprezintă eul uman – acel aspect al personalităţii cel mai apropiat minţii, fiindcă are funcţia de a regla relaţiile omului cu alţii şi cu lumea înconjurătoare. Câinii au îndeplinit acest rol din vremuri imemoriale, ajutându-l pe om să se apere de duşmani şi arătându-i noi modalităţi de a se raporta la sălbăticie şi la fiare.

Păsările care zboară sus pe cer simbolizează un alt fel de libertate – libertatea sufletului de se înălţa, de a se detaşa de ceea ce ne leagă de

existenţa noastră pământeană, atât de bine reprezentată de câini şi broaşte. Păsările reprezintă în această poveste supraeul, cu urmărirea unor ţeluri înalte şi idealuri, cu avântul spre perfecţiuni fantezise şi imaginare.

Dacă păsările reprezintă supraeul, iar câinii eul, broaştele simbolizează cea mai veche parte a identităţii umane, şinele. Ar putea părea o conexiune forţată ideea că broaştele reprezintă procesul evolutiv prin care în vremuri imemoriale animalele care trăiesc acum pe pământ, inclusiv omul, s-au deplasat dintr-un mediu acvatic pe uscat. Dar chiar şi astăzi ne începem viaţa înconjuraţi de un mediu acvatic pe care îl părăsim doar la naştere. Broaştele trăiesc mai întâi în apă, sub formă de mormoloci, apoi se metamorfozează şi supravieţuiesc în ambele elemente. Broaştele constituie o formă de viaţă apărută într-o etapă a evoluţiei vieţii animale care o precede atât pe cea a câinilor cât şi pe cea a păsărilor, aşa cum şinele este acel segment al personalităţii care există înaintea eului şi supraeului.

Astfel, dacă la cel mai profund nivel broaştele ar putea simboliza existenţa noastră primară, la un nivel mai accesibil ele reprezintă capacitatea noastră de a evolua de la un stadiu inferior la unul superior al existenţei. Dacă am vrea să mergem mai departe, am putea afirma că deprinderea limbajului câinilor şi păsărilor constituie precondiţia dobândirii celei mai importante abilităţi – aceea de a ne transforma pe noi înşine dintr-o formă de existenţă inferioară într-una superioară. Broaştele ar putea simboliza atât cel mai de jos şi mai primitiv stadiu al existenţei noastre, cât şi desprinderea de acesta. Ceea ce e similar cu evoluţia de la impulsurile arhaice de a obţine cele mai elementare satisfacţii la un eu matur capabil să valorifice vastele resurse ale planetei pentru satisfacerea nevoilor sale.

Implicit, această poveste demonstrează că simpla înţelegere a tuturor aspectelor lumii şi ale existenţei noastre în ea (pământ, apă, aer), precum şi a vieţii noastre interioare (sine, eu, supraeu) nu ne este de prea mare folos. Profităm semnificativ de o astfel de înţelegere numai dacă o adaptăm relaţiilor noastre cu realitatea. A deprinde graiul câinilor nu este suficient; trebuie să înţelegem şi ce reprezintă câinii. Câinii fioroşi, al căror grai eroul trebuie să-l înveţe înainte ca orice aspiraţie umană superioară să

devină posibilă, simbolizează pornirile agresive, violente şi distructive din om. Dacă rămânem alienaţi de aceste porniri, atunci ele ne pot distruge aşa cum câinii îi devorează pe unii oameni.

Câinii sunt strâns legaţi de posesivitatea anală, pentru că ei păzesc o mare comoară, ceea ce le explică ferocitatea. Odată ce aceste presiuni violente sunt înţelese, odată ce s-a ajuns la un dialog cu ele (simbolizat prin deprinderea graiului câinilor), eroul le poate îmblânzi, ceea ce duce la un profit iminent: comoara păzită cu atâta fervoare de câini devine accesibilă. Daca inconştientul este tratat prietenos şi i se oferă ceea ce i se cuvine – eroul hrăneşte câinii –, atunci ceea ce a fost cu atâta înverşunare ţinut secret, reprimările, devine accesibil şi se transformă din dăunător în benefic.

Învăţarea graiului păsărilor vine în mod natural după cel al câinilor. Păsările simbolizează înaltele aspiraţii ale supraeului şi ale eului ideal. Atunci, după ce ferocitatea sinelui şi posesivitatea anală au fost înfrânte, iar supraeul lui s-a afirmat (deprinzând graiul păsărilor), eroul este pregătit să se confrunte cu amfibianul arhaic şi primitiv. Acest fapt ne sugerează că eroul îşi stăpâneşte sexualitatea, care în limbajul basmului este indicată prin deprinderea graiului broaştelor. (Motivul pentru care broaştele reprezintă sexualitatea în basme va fi discutat mai târziu, în analiza *Regelui broasca.)* în acelaşi timp, e logic ca broaştele, care pe parcursul propriului lor ciclu existenţial evoluează de la o formă inferioară la una superioară, să-i comunice eroului iminenta transformare într-o formă superioară de existenţă, aceea de papă.

Porumbeii albi – care în simbolismul religios reprezintă Sfântul Duh – îl inspiră pe erou şi îi dau capacitatea de a obţine cea mai înaltă poziţie de pe pământ; o câştigă pentru că a învăţat să-i înţeleagă pe porumbei şi să le asculte sfatul. Eroul a atins cu succes integrarea personalităţii, după ce a învăţat să descifreze şi să-şi stăpânească şinele (câinii fioroşi), să se supună supraeului (păsările), fără a i se abandona în totalitate, şi să sublimeze atent informaţiile furnizate de către broaşte (sexualitate).

Nu cunosc un alt basm care să descrie atât de concis procesul prin care un adolescent atinge cea mai desăvârşită împlinire în forul său interior şi în lume. După obţinerea unei astfel de integrări, eroul

este persoana cea mai potrivită pentru cea mai înaltă poziţie din lume.

CELE TREI PENE

Prâslea ca prostănac

Numărul trei din basme pare a se referi deseori la ceea ce psihanaliza percepe drept cele trei aspecte ale minţii: sine, eu şi supraeu. Parţial, acest lucru poate fi confirmat de altă poveste a Fraţilor GrLmm, *Cele trei pene.*

în acest basm nu atât tripla diviziune a minţii umane este simbolizata, cât necesitatea de a ne familiariza cu inconştientul, de a învăţa să-i apreciem puterile şi să-i folosim resursele. Eroul din *Cele trei pene,* deşi e considerat prost, iese victorios pentru că se supune acestei necesităţi, în timp ce competitorii săi, care se bazează pe „inteligenţă", rămân blocaţi la suprafaţa lucrurilor şi se dovedesc a fi cei proşti. Ridiculizarea fratelui mai „simplu", cel care rămâne aproape de fondul natural, urmată de victoria lui asupra lor, ne sugerează că o conştiinţă care s-a separat de sursele ei inconştiente duce la rătăcire.

Tema de basm a copilului abuzat şi respins de fraţii mai mari este bine cunoscută de-a lungul istoriei în special sub forma *Cenuşăresei.* Dar poveştile care se axează pe copilul prostănac, precum *Cele trei graiuri* şi *Cele trei pene,* au altă intrigă. Nefericirea copilului „prost", dispreţuit de restul familiei, nu este menţionată. Prostia lui e enunţată ca un fapt de viaţa ce nu pare să-l deranjeze prea mult. Uneori ni se dă senzaţia că „prostănacului" nu-i pasă de condiţia lui, din moment ce ceilalţi nu aşteaptă nimic de 1a el. Aceste poveşti debutează atunci când viaţa neinteresantă a prostănacului este întreruptă de o corvoadă – ca atunci când contele îşi trimite fiul la şcoală. Nenumăratele basme în care eroul este la început descris ca un prostănac necesită o analiză a tendinţei noastre de identificare cu el cu mult înainte de a se dovedi superior celor care îl desconsideră.

Un copil mic, oricât de inteligent ar fi, se simte stupid şi inadecvat atunci când este confruntat cu complexitatea lumii care îl înconjoară. Oricine altcineva pare să ştie cu mult mai mult decât el şi să fie cu mult mai capabil. De aceea multe basme încep prin a prezenta eroul ca fiind dispreţuit sau considerat prost. Acestea sunt şi sentimentele copilului despre el însuşi, sentimente proiectate nu

atât asupra lumii, cât asupra părinţilor şi fraţilor mai mari.

Chiar şi atunci când în unele basme, precum *Cenuşăreasa,* ni se spune că eroul a trăit fericit înainte de a fi năpăstuit, această perioadă nu este descrisă ca una în care copilul ar fi fost competent. Copilul era fericit pentru că nu se aştepta nimic de la el; primea tot ce-i trebuia. Incapacitatea unui copil de a face ceea ce fac fraţii mai mari sau adulţii, care îi provoacă teama că este prost, nu este vina lui – de altfel basmul, care nu explică niciodată de ce copilul e considerat prost, este corect din punct de vedere psihologic.

În privinţa stării de conştiinţă a copilului, nu s-a întâmplat nimic pe parcursul primilor ani de viaţă, pentru că în cursul normal al evenimentelor el nu-şi aminteşte să fi avut vreun conflict interior înainte ca părinţii să-şi fi exprimat anumite cerinţe care se ciocneau cu dorinţele copilului. în parte, aceasta este cauza pentru care copilul intră în relaţii conflictuale cu restul lumii, iar internalizarea acestor cerinţe contribuie la consolidarea supraeului şi la conştientizarea conflictelor interioare. Prin urmare, aceşti ani de început rămân în amintire ca lipsiţi de conflicte şi fericiţi, dar şi fără conţinut. Basmul redă asta ca perioada în care nimic nu s-a întâmplat în viaţa copilului, până când acesta a devenit conştient de conflictele dintre el şi părinţi, precum şi de cele din sinea lui. A fi „idiot" sugerează un stadiu nediferenţiat de existenţa care precede luptele dintre şinele, eul şi supraeul unei personalităţi complexe.

La cel mai elementar şi mai direct nivel, basmele în care eroul este cel mai tânăr şi mai prost îi oferă copilului consolare şi speranţa în viitor, de care are cea mai mare nevoie. Deşi copilul are o părere nu prea bună despre el însuşi -pe care o proiectează în părerile altora despre el – şi îi e teamă că nu va realiza niciodată nimic, povestea demonstrează că este deja pe cale de a-şi da seama de potenţialul lui. în timp ce fiul învaţă limba câinilor, apoi pe cea a păsărilor şi a broaştelor, în *Cele trei graiuri,* tatăl vede în asta numai dovada evidentă a prostiei acestuia, dar de fapt fiul a făcut paşi importanţi spre individualitatea lui. Deznodământul acestor poveşti îi spune copilului că acela care a fost considerat de el însuşi şi de ceilalţi cel mai puţin capabil îi va depăşi totuşi pe toţi.

Un astfel de mesaj este cel mai convingător prin repetarea poveştii. Când i se spune pentru prima oară un basm despre un erou „prost”, copilul poate nu-şi permite să se identifice cu el, indiferent cât de stupid se simte el însuşi. Ar fi prea periculos, prea contrar iubirii de sine. Numai atunci când se simte pe deplin asigurat de superioritatea dovedită a eroului, graţie ascultării repetate a basmului, îşi permite să se identifice cu eroul de la bun început. Şi numai pe baza unei astfel de identificări povestea îi poate oferi copilului încurajarea că părerea depreciativă despre sine însuşi este greşită. înainte de a avea loc identificarea, povestea prezintă o importanţă infimă pentru copil ca persoană. Dar pe măsură ce ajunge să se identifice cu eroul stupid sau defăimat al basmului, despre care ştie că îşi va dovedi superioritatea în final, copilul începe să-şi realizeze potenţialul.

Răţuşca cea urâtă a lui Hans Christian Andersen este povestea unei păsări despre care nimeni nu are o părere foarte bună, ca puişor, dar care la final îşi dovedeşte superioritatea în faţa tuturor celor care au batjocorit-o şi au râs de ea. Povestea conţine chiar şi elementul eroului cel mai tânăr, ultimul născut, din moment ce toate celelalte răţuşte au spart ouăle cu ciocul şi au intrat în lume mai devreme. Ca majoritatea poveştilor lui Andersen, şi aceasta, oricât *de* **fermecătoare** ar fi, este mai mult o poveste pentru adulţi. Desigur, copiii o apreciază şi ei, dar povestea nu îi este de mare ajutor unui copil; deşi îi place, îi îndreaptă fantezia într-o direcţie greşită. S-ar putea ca un copil care se simte neînţeles şi neapreciat să dorească să fie o fiinţă cu totul diferită, dar **el** ştie că nu e cazul. Şansele lui de succes în viaţă *nu* înseamnă să se transforme într-o fiinţă diferită, aşa cum răţuşca ajunge lebădă, ci să dobândească unele calităţi superioare şi să depăşească performanţele celorlalţi, rămânând de aceeaşi natură ca părinţii şi fraţii lui. în basmele adevărate constatăm că, prin oricât de multe transformări trece un erou, fiind preschimbat inclusiv în animal sau chiar în stâncă, în final el este întotdeauna o fiinţă umană, aşa cum **a** pornit la drum.

A încuraja un copil să creadă că natura lui e diferită, oricât de mult i-ar plăcea ideea aceasta, îl poate îndrepta într-o direcţie opusă de cea sugerata de basm: că trebuie sa facă ceva pentru a-şi dobândi superioritatea. în *Răţuşca cea urâtă* nu este

exprimată vreo necesitate de a realiza ceva. Totul e predestinat şi decurge ineluctabil, indiferent dacă eroul întreprinde sau nu ceva, în timp ce într-un basm tocmai acţiunile eroului sunt cele care-i modifică viaţa.

Faptul că soarta omului este inexorabilă – o viziune deprimantă a lumii – este la fel de clar în deznodământul fericit din *Răţuşca cea urâtă* ca şi în finalul trist din *Fetiţa cu chibrituri* a lui Andersen, o poveste profund emoţionantă, dar nu prea potrivită pentru identificare. în suferinţa lui, un copil ar putea într-adevăr să se identifice cu eroina, dar atunci nu va ajunge decât la un pesimism sau defetism extreme. *Fetiţa cu chibrituri* este o poveste moralizatoare despre cruzimea din lume; inspiră compasiune pentru cei năpăstuiţi. Dar un copil năpăstuit nu are nevoie de compasiune pentru alţii aflaţi în aceeaşi situaţie, ci mai degrabă de convingerea ca îşi poate schimba soarta.

Atunci când eroul unui basm nu este singur la'părinţi, ci unul dintre copii, când este cel mai puţin înzestrat, dar şi cel mai nedreptăţit de la bun început (deşi în final îi depăşeşte cu mult pe cei care iniţial îi erau superiori), el este aproape întotdeauna al treilea copil. Acest lucru nu reprezintă în mod necesar sentimentul de rivalitate fraternă al celui mai tânăr; gelozia este la fel de acută şi în cazul unui copil mai în vârstă. Dar, pentru că fiecare copil se vede uneori ca fiind cel mai asuprit din familie, acest lucru este sugerat în basme prin faptul ca el este fie cel mai mic, fie cel mai desconsiderat, fie ambele. Dar de ce este aşa de des al treilea?

Pentru a înţelege motivul, va trebui să luăm în considerare încă o semnificaţie a numărului trei din basme. Cenuşăreasa este oropsită de cele două surori vitrege, care o fac să-şi asume nu doar poziţia cea mai de jos, dar şi a treia în rang; acelaşi lucru se întâmplă şi cu personajul principal din *Cele trei pene* şi din nenumărate alte basme în care eroul porneşte de jos. O altă caracteristică a acestor poveşti este că restul fraţilor sau surorilor se deosebesc cu greu unii de alţii; ei arată şi se comportă identic.

Atât în conştient cât şi în inconştient, numerele reprezintă persoane: situaţii de familie şi relaţii. Ne dăm foarte bine seama că „unu” ne reprezintă pe noi înşine în relaţie cu restul lumii. „Doi” simbolizează un duo, un cuplu, precum în iubire sau într-o relaţie

matrimonială. „Doi contra unu” reprezintă lipsa de corectitudine faţă de cineva complet surclasat într-o competiţie. în subconştient şi în vise, „unu” reprezintă fie subiectul, aşa cum o face şi în mintea conştientă, fie – mai ales în cazul copiilor – părintele dominant. Pentru adulţi „unu” se referă şi la cineva care are putere asupra lor, cum ar fi şeful. în mintea copilului, „doi” de regulă reprezintă părinţii, iar „trei” chiar pe el, copilul raportat la părinţi, nu la fraţi. De aceea, oricare ar fi rangul în ierarhia fraţilor, numărul trei se referă întotdeauna la copilul în cauză. Atunci când într-un basm un copil este cel de-al treilea, ascultătorul se identifică rapid cu acesta pentru că, în forma de bază a familiei, copilul este cel de-al treilea, indiferent dacă este cel mai mare, mijlociul sau cel mai mic dintre fraţi.

A-i depăşi pe ceilalţi doi semnifică în inconştient o performanţă superioară celei a părinţilor. în raport cu ei, copilul se simte oropsit, insignifiant, neglijat; a-i întrece înseamnă a-şi câştiga propriul loc, mult mai important decât ar fi depăşirea unui frate sau a unei surori. însă, fiindcă unui copil îi este atât de greu să admită în sinea lui cât de mare îi este dorinţa de a-şi depăşi părinţii, în basm este ca-muflată ca o victorie asupra fraţilor care îl desconsideră.

Numai în comparaţie cu părinţii e logic ca „al treilea”, copilul, să fie la început atât de incompetent sau leneş, un prostănac; şi numai în comparaţie cu ei recuperează atât de minunat în timp ce creşte. Copilul poate realiza acest lucru numai dacă este ajutat, învăţat şi sprijinit de o persoană mai în vârstă; aşa cum un copil poate egala sau depăşi nivelul părinţilor cu ajutorul unui profesor adult. în *Cele trei graiuri,* cei trei înţelepţi din ţări străine fac posibil acest lucru; în *Cele trei pene,* o broască bătrână, foarte asemănătoare cu o bunică, îl va ajuta pe fiul cel mic.

Cele trei pene începe astfel: „A fost dată ca niciodată un rege care avea trei fii. Doi dintre ei erau deştepţi şi sprinteni, dar al treilea nu prea vorbea, era cam *simplu* şi nu i se spunea decât «prostănacul». Cum regele îmbătrânea şi se simţea tot mai slăbit, gândindu-se că va muri, nu se putea hotărî căruia dintre fii să-i lase moştenire regatul. Aşa că le a spus: «Plecaţi în lume, iar cel care îmi va aduce cel mai frumos covor va fi rege după moartea mea». Ca să nu

se işte vreo bătaie între ei, i-a scos din castel, a suflat trei pene în vânt, apoi a spus: «încotro zboară ele, acolo veţi merge şi voi». O pană a zburat spre răsărit, alta spre apus, iar a treia drept înainte, nu departe, şi a căzut curând pe pământ. Un frate a luat-o la dreapta, altul Ia stânga şi amândoi făceau haz de prostănac pentru că trebuia să rămână unde căzuse a treia pană, pe loc. Prostănacul s-a aşezat pe pământ, trist. După o vreme, a văzut că lângă pană se afla un chepeng. L-a ridicat, a văzut nişte trepte şi a coborât...".

A sufla o pană în vânt şi a o urmări, dacă eşti nehotărât încotro s-o apuci, este un vechi obicei german. Multe alte versiuni ale acestei poveşti, greceşti, slave, finlandeze şi indiene, se referă la trei săgeţi slobozite în aer pentru a determina direcţia în care fraţii trebuie să pornească[35].

Astăzi n-ar avea sens ca un rege să decidă succesiunea la tron în favoarea fiului care aduce acasă cel mai frumos covor, dar în trecut acestea erau cele mai complicate împletituri şi ţesături; iar ursitoarele ţeseau *pânza* care decidea soarta omului. Astfel spus, ceea ce le comunică de fapt regele e că ursitoarele sunt cele care trebuie să decidă.

Coborârea în bezna pământului constituie o cufundare în infern. Prostănacul călătoreşte în interior, în timp ce fraţii colindă exteriorul. Nu cred că e deplasat să interpretăm călătoria prostănacului ca o incursiune în propriul său inconştient. Această posibilitate a fost sugerată chiar de la începutul poveştii, când inteligenţa fraţilor contrastează cu simplitatea şi muţenia prostănacului. Inconştientul ne vorbeşte mai mult prin imagini decât prin cuvinte şi este lipsit de complicaţiile intelectului. Mai mult – asemeni prostănacului –, este socotit drept aspectul inferior al minţii noastre în comparaţie cu eul şi supraeul, dar atunci când e corect exploatat devine acea parte a personalităţii care ne poate furniza cea mai mare forţă spirituală.

După ce coboară treptele, prostănacul ajunge în faţa unei alte uşi, care se deschide singură. Pătrunde într-o cameră unde tronează o broască mare şi grasă, înconjurată de mormoloci. îl întreabă ce doreşte. Prostănacul îi cere cel mai frumos covor, care i se dăruieşte pe loc. în alte versiuni apare alt animal care îi oferă prostănacului ceea ce îi trebuie, dar întotdeauna e vorba de un animal, sugerându-ne

că prostănacul este capabil să triumfe datorită naturii sale animale, forţelor simple şi primitive din noi. Broasca apare ca un animal grosolan, de la care nu ne aşteptăm în mod normal să furnizeze lucruri minunate. Dar această natură telurică, când este bine folosită pentru scopuri înalte, se dovedeşte superioară deşteptăciunii superficiale a celor doi fraţi, care adoptă calea uşoară rămânând la suprafaţa lucrurilor.

Ca de obicei în poveştile de acest gen, ceilalţi fraţi nu sunt deloc diferenţiaţi. Ei acţionează atât de asemănător încât ne am putea mira de ce e nevoie de mai mult de unul pentru ca basmul să-şi poată demonstra punctul de vedere. Se pare că nediferenţierea lor este importantă, fiindcă simbolizează faptul că personalităţile lor sunt nediferenţiate. Pentru a convinge ascultătorul este necesar să avem mai mult de un frate. Fraţii funcţionează doar în virtutea unui eu sărăcit, din moment ce e izolat de sursa lui de vigoare şi creativitate, şinele. însă lor le lipseşte şi supraeul; n-au nici o idee despre principiile nobile şi sunt satisfăcuţi de ceea ce le cade în braţe. Povestea continuă: „Dar ceilalţi doi fraţi l-au crezut pe cel mic atât de nătăfleţ încât şi-au închipuit că se va întoarce cu mâna goală. «De ce să ne ostenim noi să căutăm?» şi-au zis ei, luând nişte zdrenţe grosolane de la primele neveste de ciobani ieşite în cale şi ducându-i-le regelui".

Când fratele cel mic se întoarce, odată cu ceilalţi doi, aducând frumosul covor, regele e uimit şi declară că regatul va fi de drept al prostănacului. Dar cei doi fraţi nu sunt de acord şi cer să fie supuşi unei noi încercări. De data aceasta învingătorul va trebui să aducă cel mai frumos inel. Urmează din nou ritualul celor trei pene suflate în aer care zboară în exact aceleaşi direcţii. Prostănacul primeşte un inel superb de la broască şi câştigă întrecerea, pentru că „ceilalţi doi au făcut mare haz la gândul că prostănacul va încerca să-şi facă rost de un inel de aur, aşa că nu s-au omorât cu firea şi au desprins un inel de căpăstru pe care i l-au adus regelui".

Cei doi fraţi mai în vârstă îl asaltează pe rege cu noi rugăminţi până e de acord cu o nouă încercare, iar de data aceasta cel care va aduce acasă cea mai frumoasă femeie va câştiga. Succesiunea evenimentelor precedente se repetă şi a treia oară.

Cu o diferenţă, în ceea ce-l priveşte pe prostănac. Coboară ca înainte la broasca cea grasă şi îi spune că trebuie să-şi găsească mireasă pe cea mai frumoasă femeie. De data aceasta, broasca nu-i oferă pe tavă ce i se cere, ca înainte. Acum îi întinde un nap galben scobit la care sunt înhămaţi şase şoricei. întristat, prostănacul o întreabă ce să facă cu lucrul acela, iar broasca îi răspunde: „Alege unul dintre mormolocii mei şi pune-l înăuntru". El alege unul dintr-un cerc de mormoloci şi îl aşază în scobitura napului. îndată ce face asta, mormolocul se transformă într-o fecioară frumoasă foc, napul devine o caleaşcă, iar şoriceii nişte cai. Prostănacul o îmbrăţişează pe frumoasă şi pleacă împreună la regele tată. „Au sosit şi fraţii lui. însă ei nu se sinchisiseră prea tare, se mulţumiseră cu primele ţărănci ieşite în cale. După ce le-a privit pe toate cele trei mirese, regele le-a spuse tuturor: «După moartea mea, regatul va fi al celui mai tânăr»."

Cei doi fraţi obiectează din nou şi propun ca fiecare dintre femeile aduse acasă să sară printr-un cerc care atârnă în holul palatului, fiindcă ei o suspectează pe preţioasa prostănacului incapabilă de un astfel de efort. Ţărăncuţele aduse de fraţii mai mari sunt însă atât de neîndemânatice încât îşi rup oasele în timpul întrecerii, dar frumoasa prostănacului, provenită din hruba broaştei, sare cu uşurinţă prin cerc. în acest moment toată opoziţia încetează. Prostănacul „a moştenit coroana şi a domnit vreme îndelungată, cu mare înţelepciune".

Cei doi fraţi au căutat numai la suprafaţă şi s-au ales numai cu lucruri grosolane, în pofida presupusei lor de- şteptaciuni, ceea ce ne sugerează limitările intelectului care nu provine din forţele inconştientului (atât ale sinelui cât şi ale supraeului) şi nu se bazează pe acestea.

Extraordinara frecvenţă cu care numărul trei apare în basme a mai fost discutată, ca de altfel şi posibilele lui semnificaţii. în această poveste este evidenţiat chiar mai mult decât în altele. Avem trei pene, trei fraţi, trei încercări – cu variaţiunea unei a patra. Am insinuat deja care ar putea fi implicaţiile frumosului covor. Povestea ne spune că acela adus acasă de prostănac era „atât de frumos şi de fin, încât nu se putea să fi fost ţesut pe pământ", iar „inelul cu pietre nepreţuite strălucea şi era atât de minunat, încât nici un bijutier pământean nu l-ar fi putut crea".

Ceea ce a primit prostănacul în dar nu sunt lucruri de rând, ci obiecte de artă.

Făcând încă o dată apel la subtilităţile psihanalizei, am putea afirma că inconştientul constituie sursa artei, izvorul vital din care origineaza aceasta; că ideile supraeului o şle- fuiesc; şi că forţele eului sunt cele care pun în aplicare ideile conştiente şi inconştiente care însufleţesc opera de artă. Astfel, într-o anume privinţă, obiectele de artă simbolizează integrarea personalităţii. Grosolănia lucrurilor aduse acasă de cei doi fraţi pune şi mai mult în valoare, prin comparaţie, măiestria obiectelor prezentate de prostănac, în urma eforturilor lui de a trece testele la care a fost supus.

Nici un copil care se gândeşte la povestea aceasta nu se poate abţine să se întrebe de ce fraţii, care puteau să-şi dea seama după primul test că prostănacul nu trebuie subestimat, nu s-au străduit mai mult la al doilea şi al treilea test. Dar copilul va înţelege curând că, deşi cei doi fraţi erau deştepţi, nu erau în stare să înveţe din experienţă. Separaţi de inconştient, nu aveau cum să evolueze, nu ştiau să aprecieze lucrurile alese şi nu erau capabili să remarce deosebirile calitative. Alegerile lor erau la fel de nediferenţiate ca propria lor personalitate. Faptul că erau deştepţi şi totuşi nu au reuşit sa-şi îmbunătăţească performanţele înseamnă că vor rămâne permanent la suprafaţa fără valoare a lucrurilor.

De două ori broasca grasă îi procură prostănacului lucrurile de care are nevoie. Să cobori în inconştient şi să aduci la lumină ce ai dezgropat acolo este mult mai bine decât să rămâi la suprafaţă, cum au făcut fraţii, însă nu este suficient. De aceea e nevoie de încă o încercare. Familiarizarea cu in-conştientul, cu forţele întunecate care colcăie sub aparenţe, este necesară, dar insuficientă. Trebuie şi să acţionăm în direcţia celor descoperite; mai mult, va trebui să rafinăm şi să sublimăm conţinutul inconştientului.

De aceea, a treia şi ultima oară prostănacul trebuie să aleagă el însuşi unul dintre mormoloci. Sub mâinile lui, napul se transformă în caleaşcă, iar şoriceii în cai. Şi, ca în multe alte basme, când eroul alege mormolocul – adică îl iubeşte – acesta se transformă într-o preafrumoasă fată. Dragostea este cea care, la o ultimă analiză, transforma chiar şi

lucrurile urâte în ceva frumos. Numai noi înşine putem preface conţinutul primordial, grosolan şi banal din inconştientul nostru – napi, şoricei, mormoloci – în cele mai rafinate produse ale minţii noastre.

În cele din urmă, povestea ne sugerează că simpla repetare, fără variaţiuni, nu este suficientă. De aceea, după primele trei teste similare în care penele zboară în direcţii diferite – reprezentând rolul pe care hazardul îl joacă în viaţa noastră – este necesară o nouă realizare, diferită, care să nu fie influenţată de hazard A sări printr-un cerc depinde de talent – de ceea ce poate fiecare, diferit de ceea ce ar putea descoperi în căutările lui. Cultivarea exclusivă a personalităţii în toată bogăţia ei sau accesarea de către eu a surselor vitale ale inconştientului nu sunt suficiente; trebuie să fim în stare să ne folosim îndemânarea cu graţie, măiestrie şi cu un scop. Fata frumoasă care sare atât de bine prin cerc nu constituie decât o altă dimensiune a prostănacului, tot aşa cum femeile bădărane şi neîndemânatice reprezintă alte aspecte ale fraţilor. Această idee este sugerată de faptul că nimic altceva nu e menţionat despre frumoasa fată. Prostănacul nu se căsătoreşte cu ea; cel puţin povestea nu consemnează acest fapt. Ultimele cuvinte ale basmului scot în evidenţă contrastul dintre înţelepciunea cu care domneşte prostănacul şi deşteptăciunea de la începutul poveştii a celor doi fraţi, Inteligenţa poate fi un dar al naturii; e vorba de intelectul independent de caracter. înţelepciunea este o consecinţă a profunzimii interioare, a experienţelor semnificative care au îmbogăţit viaţa cuiva – o reflectare a unei personalităţi bogate şi bine integrate.

Primii paşi spre obţinerea unei personalităţi bine integrate se fac atunci când copilul începe să se confrunte cu ataşamentul adânc şi ambivalent faţa de părinţi – conflictele oedipiene. în legătură cu acestea, de asemenea, basmele îl ajută pe copil sa înţeleagă mai bine natura situaţiei în care se găseşte şi **îi** propun idei care să**-i** dea curajul de a se lupta cu obstacolele întâmpinate şi să-i întărească speranţa într-o rezolvare favorabilă.

CONFLICTE ŞI REZOLVĂRI OEDIPIENE

Cavalerul în armură strălucitoare şi domniţa în primejdie

în chinurile provocate de conflictul oedipian, un băiat îi poartă pică tatălui său pentru că îl împiedică să beneficieze de atenţia exclusivă a mamei. Băiatul doreşte ca mama să-l admire pe *ei* ca pe cel mai mare erou; asta presupune ca tatăl să fie cumva înlăturat din calea lui. însă această idee produce anxietate în mintea copilului pentru că, fără tatăl care să-l protejeze şi să aibă grijă de ei, ce se va alege de familia lor? Iar dacă tatăl şi-ar da seama că băiatul vrea să-l înlăture... nu cumva ar vrea să se răzbune în modul cel mai crunt?

I se poate spune unui băiat în repetate rânduri că într-o bună zi va fi mare, se va însura şi va fi ca tatăl său – degeaba. Un astfel de sfat realist nu-l ajuta pe copil să suporte mai uşor presiunea pe care o simte chiar acum. însă basmele îi sugerează unui copil cum poate face faţă conflictelor din forul lui interior: cu ajutorul unor fantasme pe care nu le-ar fi putut inventa niciodată de unul singur.

Basmul, spre exemplu, îi propune povestea unui băieţel puţin apreciat care pleacă în lume şi reuşeşte cu brio în viaţă. Detaliile pot varia, dar intriga de bază este întotdeauna aceeaşi: eroul în care nu credea nimeni se afirmă ucigând zmei, rezolvând enigme şi trăind conform principiilor şi bunătăţii sufleteşti până când în cele din urmă o eliberează pe frumoasa prinţesă, se căsătoresc şi trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi.

Nici un băiat n-a eşuat vreodată să se identifice cu eroul principal. Povestea insinuează următoarele: nu tatăl gelos te împiedică s-o ai pe mamă numai pentru tine, ci zmeul cel rău – ceea ce vrei, de fapt, este să-l răpui pe zmeul cel rău. Mai mult, povestea validează bănuiala băiatului că femeia cea mai dorită este ţinută în captivitate de un personaj malefic, sugerând că nu mama este cea pe care o doreşte copilul, ci femeia frumoasă şi minunată pe care încă n-a întâlnit-o, dar cu siguranţă îi va ieşi în cale. I se mai spun şi alte lucruri pe care băiatul vrea să le audă şi să le creadă, că această femeie fermecătoare (adică mama) nu trăieşte de bunăvoie lângă acest mascul rău. Dimpotrivă, dacă ar fi după ea ar prefera pe cineva mai tânăr (pe copil). Cel care ucide zmeul trebuie neapărat să fie tânăr şi neprihănit. Inocenţa eroului cu care se identifică un copil demonstrează prin inferenţă inocenţa copilului, deci, departe de a

se simţi vinovat pentru aceste fantasme, copilul simte că el este bravul erou.

Caracteristic pentru astfel de poveşti este ca, îndată ce zmeul a fost răpus – sau oricare altă faptă care eliberează frumoasa prinţesă din captivitate iar eroul îşi uneşte destinul cu al iubitei, sa nu ni se mai dea nici o informaţie despre viaţa lor ulterioară, în afara faptului că au „trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi”. Dacă sunt menţionaţi copiii lor, de regula aceasta e o adăugire târzie a unui povestitor sau scriitor care a crezut că asta va face povestea mai realistă şi mai amuzantă. însă introducerea unor copii ai eroului în finalul poveştii dovedeşte o înţelegere limitată a felului în care un copil îşi imaginează o viaţă fericită. Un băiat nu poate şi nu vrea să-şi imagineze ce presupune a fi soţ şi tată. Asta ar însemna, de exemplu, că trebuie să-şi părăsească mama în fiecare zi ca să meargă la serviciu – în vreme ce fantasmele oedipiene presupun o situaţie în care fiul şi mama nu vor fi niciodată despărţiţi. în mod sigur, băiatul nu doreşte ca mama lui să fie o gospodină ocupată sau să aibă grijă de alţi copii. Nu vrea nici să facă sex cu ea, pentru că deocamdată asta reprezintă o zonă conflictuală pentru el, dacă îşi dă cumva seama de existenţa ei. Ca în majoritatea basmelor, idealul unui băiat este ca lui şi prinţesei (mama) să li se satisfacă toate dorinţele şi necesităţile, trăind împreună şi unul pentru celălalt pe vecie.

Problemele oedipiene ale unui fete sunt diferite de cele ale unui băiat şi basmele care o ajută să se raporteze la acestea fac parte dintr-o categorie diferită. Ceea ce blochează fericirea neîntreruptă a unei fete alături de tatăl ei este intervenţia unei femei mai în vârstă şi rău intenţionate (adică mama). Dar, pentru că, în acelaşi timp, fetiţa doreşte foarte mult să fie îngrijită de mamă, în basm există întotdeauna o femeie binevoitoare în trecut sau în plan secund, a cărei memorie luminoasă este păstrată intactă, deşi a devenit inoperantă. O fată vrea să-şi închipuie că e o fecioară neasemuit de frumoasă – o prinţesă sau ceva similar – ţinută captivă de către un personaj feminin negativ şi egocentric, împiedicată astfel să aibă vreun iubit. Tatăl prinţesei captive e înfăţişat ca un personaj binevoitor, dar neajutorat atunci când se pune problema salvării iubitei lui fiice. în *Rapunzel* un jurământ îl împiedică s-o facă. în *Cenuşăreasa* şi

Albă-ca-Zăpada tatăl apare cu totul neputincios în faţa atotputernicei mame vitrege.

Băiatul oedipian, care se simte ameninţat de tatăl său din cauza dorinţei de a-l înlătura din atenţiile mamei, îl repartizează pe tată în rolul unui monstru ameninţător. Asta pare să-i dovedească băiatului şi cât de periculos este el pentru tatăl său, pentru că altfel de ce-ar fi acest personaj atât de ameninţător? Cum femeia dorită e prizoniera unui zmeu mai în vârstă, băiatul vrea să creadă că numai forţa brută o împiedică pe preafrumoasa fată (mama) să fie cu el, tânărul erou atât de dorit. în basmele care o ajută pe fetiţa oedipiană să-şi înţeleagă sentimentele şi să obţină satisfacţie imaginându-se în rolul eroinei, iubitul este împiedicat să ajungă la ea de gelozia mamei vitrege sau a vrăjitoarei. Gelozia dovedeşte că femeia mai în vârstă ştie că tânăra fata este mai atractivă şi merită mai mult iubirea.

în timp ce băiatul oedipian nu doreşte nici un copil care ar putea-o împiedica pe mamă să-i fie total devotată, lucrurile stau altfel în cazul fetei oedipiene. Ea doreşte să-i ofere tatălui acest dar – să fie mama copiilor lui. E greu de determinat dacă aceasta este o expresie a necesităţii de a concura cu mama sau doar o vagă anticipare a maternităţii. Această dorinţă de a-i oferi tatălui un copil nu implică o relaţie sexuală cu el – fetiţa, la fel ca băiatul, nu gândeşte în termeni atât de concreţi. Fetiţa ştie că ceea ce îl ţine pe bărbat şi mai legat de femeie sunt copiii. De aceea, în basmele care abordează simbolic dorinţele, problemele şi dificultăţile oedipiene ale unei fete, copiii *sunt* uneori menţionaţi ca o componentă a unui *happy enă*.

în versiunea din *Rapunzel* a Fraţilor Grimm ni se spune că, în peregrinările sale, prinţul a ajuns în cele din urmă „în pustietatea în care trăia nefericita Rapunzel împreună cu cei doi gemeni pe care îi născuse", deşi înainte nu fuseseră niciodată menţionaţi copiii. Când îl îmbrăţişează pe prinţ, două dintre lacrimile lui Rapunzel îi umezesc ochii (care fuseseră străpunşi şi orbiţi) şi îi redau vederea; iar „el a dus-o în regatul lui unde au fost primiţi cu multă bucurie şi unde au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi". îndată ce sunt reuniţi, nu se mai pomeneşte nimic despre gemeni. Ei constituie doar un simbol al legăturii strânse dintre Rapunzel şi prinţ pe parcursul despărţirii lor. Din moment ce nu ni se

spune despre cei doi că ar fi căsătoriţi şi nici nu ni se dă vreun indiciu al unei forme de relaţie sexuală, această menţionare a copiilor în basme vine în sprijinul ideii că ei pot fi obţinuţi fără sex, doar ca rezultat al iubirii adevărate.

În viaţa normală a unei familii, tatăl este deseori plecat de acasă, în vreme ce mama, după ce a dat naştere copilului şi l-a alăptat, continuă să se implice substanţial în creşterea lui. Drept urmare, un băiat poate pretinde că tatăl nu este atât de important în viaţa lui. (în schimb, o fată nu poate să se debaraseze atât de uşor de mama.) De aceea, înlocuirea unui tată „bun" cu cel vitreg este la fel de rară în basme pe cât este de frecvent recursul la o mamă vitregă. Fiindcă de regulă taţii acordă o mai mică atenţie unui copil, nu e o dezamăgire prea mare când un tată se împotriveşte unui copil sau îi pretinde o anumită conduită. Astfel, tatăl care blochează dorinţele oedipiene ale băiatului nu e perceput ca un personaj negativ acasă, nici nu e divizat în două personaje, unul bun şi altul rău, aşa cum se întâmplă deseori cu mama. în schimb, băiatul oedipian îşi proiectează frustrările şi anxietăţile în figura unui uriaş, a unui monstru sau a unui zmeu.

În fantasmele oedipiene ale unei fete, mama este divizată în două personaje: minunata mamă pre-oedipiană şi malefica maşteră oedipiană. (Uneori avem de-a face cu mame vitrege rele şi în basmele cu băieţi, ca în *Hänsel şi Gretel*, dar astfel de poveşti ating alte probleme decât cele oedipiene.) Mama cea bună, conform fantasmei, n-ar fi fost niciodată geloasă pe fiica ei şi nici nu i-ar fi împiedicat pe prinţ (tatăl) şi pe fată să trăiască fericiţi împreună până la adânci bătrâneţi. Aşadar, pentru fata oedipiană credinţa şi încrederea în bunătatea mamei oedipiene, ca de altfel şi loialitatea ei faţă de ea, tind să reducă sentimentul de vinovăţie pentru ceea ce doreşte să i se întâmple mamei (vitrege) care îi stă în cale.

Astfel, atât fetele cât şi băieţii oedipieni, mulţumită basmelor, pot profita de ce e mai avantajos în ambele ipostaze: se pot bucura pe deplin de satisfacţiile oferite de fantasmele oedipiene şi, în acelaşi timp, pot păstra o relaţie pozitivă cu amândoi părinţii reali.

Pentru băiatul oedipian, dacă mama îl dezamăgeşte, prinţesa de basm din mintea lui ţine cu el – acea minunată femeie din viitor care va

compensa pentru toate necazurile prezente şi la gândul căreia acestea sunt mult mai uşor de suportat. Dacă tatăl e mai puţin atent cu fetiţa lui decât şi-ar dori *ea,* aceasta poate suporta durerea pentru că în viaţa ei va apărea un prinţ care o va prefera dintre toate rivalele. Din moment ce totul se petrece pe alt tărâm, copilul nu are de ce să se simtă vinovat sau anxios pentru faptul că-l distribuie pe tată în rolul zmeului sau al uriaşului malefic ori pe mamă în rolul mamei vitrege sau al vrăjitoarei. Fetiţa îşi poate iubi la fel de mult tatăl adevărat, fiindcă faptul că n-a preferat-o pe ea în locul mamei se explică prin nefericita lui lipsă de acţiune (ca a taţilor din basme), pentru care nimeni nu-I poate acuza, din moment ce este determinată de forţe superioare; în plus, asta n o va împiedica sa se dăruiască prinţului. O fată îşi poate iubi mama din realitate chiar mai mult pentru că îşi îndreaptă toată furia spre mama-compe- titor din imaginaţia ei, care primeşte ceea ce merită – precum mama vitregă din *Albă-ca-Zăpada*, forţată sa se încalţe cu „pantofii înroşiţi în foc şi să danseze până când cade jos moartă". Iar Albă-ca-Zăpada – şi fetiţa noastră împreună cu ea – nu trebuie să se simtă vinovată, pentru că dragostea pentru mama adevărată (cea dinaintea maşterei) n-a încetat niciodată. Băiatul îşi poate iubi mult mai mult tatăl adevărat după ce s-a debarasat de toată furia cu ajutorul fantasmei prin care a răpus dragonul sau uriaşul malefic.

Aceste fantasme generate de basm – pe care copilul n-ar putea să le inventeze într-un mod atât de exhaustiv şi de satisfăcător – îl pot ajuta enorm să-şi învingă angoasa oedîpiană.

Basmul posedă şi alte valori inegalabile care-l pot ajuta pe copil în rezolvarea conflictelor oedipiene. Mamele nu pot accepta că băieţeii lor doresc să-şi înlăture tăticul şi să se însoare cu mămica; dar o mamă poate participa cu plăcere la fantezia fiului care se crede învingătorul zmeului şi mirele frumoasei prinţese. De asemenea, o mamă o poate încuraja pe fiică să-şi imagineze că prinţul cel chipeş o va căuta şi o va găsi, ajutând-o astfel să creadă într-o soluţie benefică în pofida dezamăgirilor de moment. Şi, departe de a-şi pierde mama din cauza ataşamentului ei oedipian, fata realizează că mama nu numai că aprobă aceste dorinţe deghizate, dar chiar le doreşte împlinite. Prin intermediul basmelor,

părintele poate să însoţească un copil în toate călătoriile imaginaţiei şi în acelaşi timp să-şi păstreze intactă funcţia foarte importantă de părinte în viaţa reala.

Aşadar, un copil se poate bucura de ce e mai bun în cele două lumi, exact lucrul de care are nevoie pentru a creşte ca adult încrezător în sine. în imaginaţie, o fată poate să-şi învingă mama (vitregă), ale cărei eforturi de a-i împiedica fericirea alături de prinţ eşuează; un băiat poate să ucidă monstrul şi să obţină ceea ce doreşte într-un tărâm îndepărtat. în acelaşi timp, atât fetele cât şi băieţii îşi păstrează mamele şi taţii adevăraţi care le asigură toată grija şi satisfacţiile necesare. Din moment ce e clar că uciderea zmeului şi căsătoria cu prinţesa captivă, sau găsirea fetei de către prinţ şi pedepsirea maşterei au loc în ţinuturi îndepărtate, în timpuri străvechi, un copil normal nu le confundă niciodată cu realitatea.

Poveştile care se referă la conflicte oedipiene sunt caracteristice unei clase mai largi de basme care extind interesele copilului dincolo de familia imediată. Pentru a face primii paşi către statutul de individ matur, copilul trebuie să înceapă să privească spre lumea din afară. Dacă nu e ajutat de părinţi în incursiunile lui imaginare în lumea din afara căminului, există riscul ca dezvoltarea personalităţii copilului să fie afectată.

Nu este înţelept să încurajezi explicit un copil să-şi extindă orizonturile sau să-i indici amănunţit până unde ar trebui să meargă cu explorările lui sau cum să-şi ordoneze sentimentele faţă de părinţi. Dacă un părinte îşi încurajează verbal copilul să se „maturizeze", să se desprindă de ei psihologic sau plecând de acasă, copilul interpretează acest lucru ca „vor să scape de mine". Rezultatul va fi exact opusul intenţiei, deoarece copilul se va simţi nedorit şi neimportant, iar astfel de sentimente sunt în detrimentul dezvoltării abilităţilor lui de a se raporta la lume.

Copilul trebuie să înveţe să adopte singur deciziile necesare desprinderii de părinţi la vremea potrivită. Basmele îl ajută în această privinţă pentru că nu fac decât să-l ademenească; niciodată nu sugerează, cer sau afirmă explicit ceva. Totul se revelează implicit, într-o formă simbolică: ce se aşteaptă de la un copil la o anumită vârstă; cum să facă faţă sentimentelor ambivalenţe pentru părinţi; cum ar putea să-şi controleze noianul de emoţii. De asemenea, basmele îl atenţionează pe copil de

existenţa unor pericole la care ar trebui să se aştepte şi pe care le-ar putea evita, promiţându-i întotdeauna o rezolvare favorabilă.

FRICA DE FANTASMĂ

De ce au fost interzise basmele?

De ce oare un număr atât de mare de părinţi inteligenţi, bine intenţionaţi, moderni, aparţinând clasei de mijloc şi foarte interesaţi de dezvoltarea optimă a copiilor lor ignoră valoarea basmelor şi îi privează de ceea ce au de oferit aceste poveşti? Până şi strămoşii noştri din epoca victoriană, în ciuda accentului pus pe disciplină şi pe un stil de viaţă virtuos, nu numai că le-au permis, dar chiar i-au încurajat pe copii să se bucure de fantezia şi fascinaţia basmelor. Ar fi simplist să dăm vina pentru această interdicţie pe un raţionalism îngust şi neinformat, dar nu despre asta este vorba.

Unii pretind că basmele nu înfăţişează viaţa „reala" aşa cum este ea cu adevărat şi prin urmare sunt nesănătoase. Lor nu le dă prin cap că „adevărul" din viaţa unui copil s-ar putea să nu fie acelaşi cu al adulţilor. Nu-şi dau seama că basmele nu încearcă să înfăţişeze lumea exterioară şi „realitatea". Şi totodată nu realizează că nici un copil normal nu-şi închipuie vreodată că aceste poveşti descriu lumea într-o manieră realistă.

Unor părinţi le e teamă că, spunându-le copiilor despre întâmplările fantastice din basme, îi „mint". Grija lor se trage din întrebarea copilului: „E adevărat?". Multe basme oferă un răspuns chiar înainte ca întrebarea să fi fost pusă – adică exact la începutul poveştii. De exemplu, *Aii Baba şi cei patruzeci de hoţi* începe cu: „Odinioară, în vremuri de mult apuse...". Povesea Fraţilor Grimm *Regele broasca sau Heinrich cel cu inima ferecată* se deschide cu: „în vremuri străvechi, pe când dorinţele încă se împlineau..,". Astfel de începuturi indică foarte clar faptul că povestea se desfăşoară într-un loc foarte diferit de „realitatea" diurnă. Unele basme debutează însă destul de realist: „Erau odată un bărbat şi o femeie care îşi doreau foarte mult să aibă un copil". Dar copilul care este familiarizat cu basmele identifică întotdeauna în mintea lui vremurile de odinioară cu „Pe tărâmul fantasmei..." Acest fapt explică de ce repetarea uneia şi aceleiaşi poveşti, neglijându-le pe celelalte, diminuează valoarea basmelor pentru copii şi dă naştere unor

probleme care ar putea fi soluționate prin familiarizarea cu alte povești.

„Adevărul" basmelor este adevărul imaginației noastre, nu cel al unei cauzalități normale. Tolkien, referin- du-se la întrebarea „E adevărat?" observă că „nu este una la care să răspunzi nici prea repede, nici prea încet". în același timp, el crede că pentru un copil mult mai importantă este întrebarea: „Era bun sau era rău? Adică el [copilul] e mai interesat să înțeleagă dacă acțiunile eroului erau conforme cu Binele sau cu Răul".

înainte ca un copil să stabilească niște raporturi cu realitatea, trebuie să aibă un sistem de referință care să-l ajute să se orienteze. Atunci când întreabă dacă o poveste este adevărată, el vrea să știe dacă aceasta contribuie cu ceva important la înțelegerea lui și dacă are ceva semnificativ de spus relativ la cele mai mari preocupări ale *lui*.

Să-l citățm încă o data pe Tolkien: „Adesea, ceea ce copiii vor să spună când întreabă: «E adevărat?» este «îmi place asta, dar se întâmplă în zilele noastre? Sunt în siguranță în patul meu?». Răspunsul: «Astăzi sigur nu mai exista dragoni în Anglia» e tot ce vor ei să audă". „Basmele", continuă el, nu sunt „în primul rând preocupate de posibilitate, ci de dezirabilitate". Ceea ce un copil recunoaște foarte ușor, pentru că nimic nu e mai „adevărat" pentru el decât lucrurile dorite.

Vorbind despre copilăria lui, Tolkien își amintește: „Nici n-am visat, nici n-am dorit să am aventuri ca *Alice* și istorisirea lor mai mult m-a amuzat. N-am fost prea interesat să dezgrop comori sau să mă lupt cu pirații, iar *Comoara din insulă* m-a lăsat rece. Dar ținutul lui Merlin și Arthur erau mai frumoase, iar peste toate Nordul fără nume al lui Sigurd din clanul Voelsung și al prințului tuturor dragoni- lor. Aceste ținuturi erau în mod predominant dezirabile. Nu m-am gândit niciodată că un dragon face parte din aceeași categorie cu un cal. Zmeul avea pe el marca *Din basme.* Din orice lume s-ar fi tras, era în mod cert din Altă-lume... Mi-am dorit dragoni cu cea mai profundă dorință. Desigur, în propria-mi ființă timidă nu-i doream în împrejurimi, dând buzna în lumea mea relativ lipsită de pericole"[36].

w

Răspunsul la întrebarea dacă un basm spune adevărul n-ar trebui să se raporteze la adevăr în

termeni concreţi, ci la preocupările de moment ale copilului, fie că e vorba de teama lui de a nu fi o victimă a vrăjilor sau de sentimentele lui de rivalitate oedipiană. În rest, explicaţia că aceste poveşti nu se petrec aici şi acum, ci într-un alt tărâm, îndepărtat, este aproape întotdeauna suficientă. Un părinte care e convins, graţie propriei experienţe din copilărie, de valoarea intrinsecă a basmelor nu va avea nici o dificultate să răspundă la întrebările copilului; însă un adult care crede că aceste poveşti sunt doar o adunătură de minciuni ar fi mai bine să nu încerce să le spună; nu va fi în stare să se raporteze la ele într-un mod care să îmbogăţească viaţa copilului.

Unor părinţi le e teamă că poate copiii lor se vor lăsa în voia fantasmelor; că, expuşi basmelor, vor ajunge să creadă în magie. Dar fiecare copil crede în magie şi nu va înceta să creadă până când va creşte mare (cu excepţia celor care au fost mult prea dezamăgiţi de realitate pentru a mai fi capabili să creadă într-o răsplată din partea acesteia). Am cunoscut copii cu tulburări cărora nu li se spusese niciodată un basm, dar care învesteau un ventilator sau un motor cu tot atâta magie şi forţă distructivă cât cele atribuite personajului negativ din orice basm[37].

Altor părinţi le e teamă că mintea unui copil ar putea deveni atât de copleşită de fantasmele din basme încât să neglijeze adaptarea la cerinţele realităţii. De fapt, tocmai contrariul este adevărat. Complexă ca fiecare dintre noi – conflictuală, ambivalenţă, plină de contradicţii –, personalitatea umană este indivizibilă. Oricare ar fi experienţa prin care trecem, ea afectează întotdeauna toate aspectele personalităţii, simultan. Iar personalitatea ca întreg, pentru a fi capabilă să facă faţă cerinţelor impuse de viaţă, are nevoie să fie dublată de o capacitate de fantasmare bogată combinată cu o conştiinţă fermă şi un acut simţ al realităţii.

Atunci când una dintre componentele personalităţii – sine, eu sau supraeu; conştient

sau inconştient – se impune în detrimentul celorlalte şi văduveşte personalitatea ca întreg de anumite resurse, avem de a face cu o dezvoltare defectuoasă. Deoarece unele persoane se retrag din realitate şi petrec cea mai mare parte a vieţii pe tărâmul fantasmelor, s-a insinuat că o viaţă marcată de o imaginaţie exagerată bruiază o adaptare pozitivă la realitate. Tocmai contrariul e adevărat: cei care trăiesc exclusiv în fantasmele lor sunt marcaţi de o contemplare obsedantă care se opreşte mereu

asupra unor subiecte mărunte, *stereotipe. Departe* de a avea o imaginaţie bogată, acest tip de indivizi rămân blocaţi în anxietăţile lor repetitive sau în reveriile de satisfacere a unei dorinţe. însă o fantasmare liberă, care conţine în forme imaginare o mare varietate de subiecte, inclusiv cele întâlnite în realitate, procură eului un material abundent pentru a *fi* procesat. Basmele îi *alimentează* copilului o fantezie bogată şi variată care îl împiedică să rămână blocat în limitele înguste ale câtorva fantasme de

anxietate sau de satisfacere a dorinţelor

.Freud spunea că procesul de gândire constituie de fapt o explorare a posibilităţilor care-l pot ajuta pe subiect să evite pericolele inerente experienţelor trăite în realitate. Gândirea necesită o minimă cheltuială de energie pentru a conserva cantitatea de energie necesară acţiunii, după ce am luat o decizie în acest sens ca rezultat al calculelor speculative despre şansele de succes şi modalitatea optimă de a-l obţine. Ceea ce e perfect valabil pentru adulţi; spre exemplu, omul de ştiinţă se „joacă cu ideile" înainte de a începe să le exploreze sistematic. însă gândurile unui copil nu se derulează într-o ordine controlată, *ca* ale unui adult – gândurile copilului sunt fantasmele sale. Când un copil încearcă să se înţeleagă pe el şi pe alţii sau sa-şi dea seama ce consecinţe ar putea avea o acţiune anume, el creează fantasme în jurul problemelor. Este maniera lui de a se „juca cu **ideile"** A-i oferi unui copil un gând raţional ca instrument principal de ordonare a sentimentelor lui şi de percepţie a realităţii mai mult îl va îngrădi şi **îl** va dezorienta.

Acest lucru e adevărat chiar şi atunci când copilul pare a solicita informaţii concrete. Piaget relatează cum o fată care încă nu împlinise patru ani l-a întrebat despre aripile elefantului. El i-a răspuns ca elefanţii nu zboară. Dar fata a insistat: „Sigur că zboară; i-am văzut". Replica lui a fost că desigur glumeşte[58]. Acest exemplu demonstrează limitele fanteziei unui copil. Fetiţa era în mod evident preocupată de o problemă, dar explicaţiile concrete n-au ajutat-o cu nimic, pentru că ele nu se adresau problemei.

Dacă Piaget s-ar fi antrenat în conversaţie întrebând-o încotro avea nevoie elefantul să zboare atât de urgent sau ce pericole încerca să evite, atunci poate că problema care o frământa pe fetiţă ar fi ieşit la suprafaţă, fiindcă Piaget s-ar fi arătat gata să accepte metoda ei de explorare a problemei. Dar Piaget încerca să afle cum funcţiona mintea ei raportată la un sistem de referinţă raţional, în timp ce fetiţa încerca să înţeleagă realitatea prin propria ei percepţie: elaborarea unei fantasme ca realitate, aşa cum o vedea *ea.*

Aici rezidă tragedia unei „psihologii infantile” exagerate: descoperirile ei sunt corecte şi importante, dar nu îi sunt utile copilului. Descoperirile psihologice îl ajută pe adult sa înţeleagă un copil din punctul de vedere al adultului. Dar o astfel de înţelegere a mecanismelor minţii unui copil de cele mai multe ori sporeşte prăpastia dintre adult şi copil – cei doi par a contempla acelaşi fenomen din unghiuri atât de diferite încât fiecare vede ceva total diferit. Dacă adultul insistă că viziunea lui este cea corectă – ceea ce poate fi adevărat din punct de vedere obiectiv şi al percepţiei adulte – nu face decât să-l descurajeze pe copil, care se poate resemna cu ideea că n-are rost să încerce să ajungă la o înţelegere comună. Fiind conştient cine deţine puterea, copilul, pentru a evita o problemă şi a-şi păstra liniştea, declară că este de acord cu adultul, apoi încearcă să înţeleagă pe cont propriu.

Basmele au fost sever criticate când noile descoperiri ale psihanalizei şi ale psihologiei infantile au revelat cât de violentă, anxioasă, distructivă şi chiar sadică este imaginaţia copilului. Un copil mic, de exemplu, nu doar că-şi iubeşte părinţii cu o intensitate incredibilă, dar uneori îi şi urăşte. Ştiind asta, ar fi trebuit să fie uşor de recunoscut că basmele se adresează vieţii mentale interioare a copilului. Dar, în loc de asta, scepticii au susţinut că aceste poveşti creează sau măcar încurajează în mare parte sentimentele negative.

Cei care au interzis basmele populare tradiţionale au decis că, daca există monştri într-o poveste spusă copiilor, aceştia trebuie să fie cu toţii prietenoşi – dar au trecut cu vederea monstrul pe care copilul îl cunoaşte cel mai bine şi de care este cel mai îngrijorat: monstrul de care îi este teamă şi simte că este el însuşi, care uneori îl şi persecută. Păstrând acest monstru în interiorul copilului, fără a fi pomenit, ascuns în inconştient, adulţii îl împiedică pe copil să creeze fantasme în jurul lui pornind de la basmele pe care le cunoaşte. Lipsit de astfel de fantasme, copilul nu reuşeşte să-şi cunoască monstrul mai bine şi nici nu i se oferă vreo sugestie despre cum l-ar putea stăpâni. Prin urmare, copilul rămâne lipsit de apărare în faţa celor mai rele anxietăţi – mult mai mari decât dacă i s-ar fi povestit basmele care conferă acestor temeri formă şi trup şi în acelaşi timp oferă soluţii de înfrângere a acestor monştri. Dacă

frica noastră de a fi devoraţi ia forma unei vrăjitoare, putem scăpa de ea arzând-o într-un cuptor! Dar asemenea considerente nu le-au venit în minte celor care au interzis basmele.

Aceştia se aşteptau din partea copiilor să accepte ca fiind singura corectă o imagine ciudat de limitată şi de unidimensională asupra adulţilor şi a vieţii. Credeau că, înfometând imaginaţia unui copil, pot face să dispară uriaşii şi zmeii din basme – adică monştrii întunecaţi din inconştient –, astfel încât aceştia să nu împiedice dezvoltarea minţii raţionale a unui copil. Adulţii care au interzis basmele se aşteptau ca eul raţional sa domine din fragedă pruncie! Acest lucru nu urma să fie obţinut prin cucerirea de către eu a forţelor întunecate ale sinelui, ci împiedicân- du-l pe copil să acorde atenţie inconştientului sau să asculte poveşti care se adresează acestuia. Pe scurt, copilul trebuia să-şi reprime fantasmele neplăcute şi să recurgă doar la cele plăcute*.

Însă aceste teorii referitoare la reprimarea sinelui nu dau rezultate. Ceea ce i se poate întâmpla unui copil forţat să-şi reprime inconştientul poate fi ilustrat printr-un exemplu extrem. După o terapie îndelungată, un băiat care, ajungând aproape de vârsta pubertăţii, încetase să mai vorbească a explicat originea muţeniei lui. A spus: „Mama mă spăla pe gură cu săpun din cauza cuvintelor

' Este ca şi cum afirmaţia lui Freud despre esenţa evoluţiei către o umanitate superioară, „acolo unde era şinele trebuie să fie eul", ar fi fost pervertită în contrariul ei: „acolo unde era şinele n-ar trebui să fie nimic". însă Freud sugera în mod limpede că doar şinele poate procura eului energia necesară pentru modelarea tendinţelor inconştiente şi pentru folosirea lor constructivă. Deşi unele teorii psihanalitice recente postulează că şi eul este dotat de la naştere cu propria lui energie, un eu care nu poate face apel la energiile mult mai ample ale sinelui va fi unul siab. Mai mult, un eu nevoit să-şi irosească volumul limitat de energie pentru a reprima energia sinelui este de două ori sărăcit.

urâte pe care le foloseam, şi recunosc că erau destul de urâte. Ce nu ştia ea era că, atunci când m-a spălat de cuvintele urâte, m-a spălat şi de cele frumoase". în cursul terapiei, toate aceste cuvinte urâte au fost eliberate şi odată cu ele au reapărut şi cele frumoase. Multe lucruri merseseră greşit în copilăria acestui băiat; spălarea gurii cu săpun n-a fost cauza principală a muţeniei lui, dar a contribuit la ea.

Inconştientul este furnizorul de material brut şi fundaţia pe care eul înalţă edificiul personalităţii noastre. Fantasmele noastre constituie resursele naturale din care provin acest material brut, pentru a-l face folositor pentru nevoile eului de construire a personalităţii. Dacă suntem văduviţi de aceste resurse naturale, viaţa noastră va fi limitată; fără fantasmele care să ne ofere speranţe nu avem puterea să ne confruntăm cu adversităţile vieţii. Copilăria reprezintă perioada când fantasma trebuie hrănită.

în general, încurajăm fantasmele copiilor; le spunem să picteze ceea ce vor sau să inventeze poveşti. Dar, dacă nu este alimentat de zestrea noastră comună de imaginaţie – basmul -> copilul nu poate inventa de unul singur poveşti care să-l ajute sa se raporteze la problemele din viaţa lui. Toate poveştile pe care le poate inventa reprezintă propriile lui vise şi anxietăţi. Bazându-se pe resursele lui, tot ceea ce îşi poate imagina un copil sunt reprezentări ale locului în care se află, deoarece nu ştie încotro va trebui să se îndrepte şi nici cum ar trebui să procedeze pentru a ajunge acolo. Acesta este momentul când basmul poate oferi lucrul de care copilul are cea mai mare nevoie: fiindcă începe exact acolo unde copilul se află din punct de vedere emoţional, îi arată unde trebuie să meargă şi cum s-o facă. Iar basmul realizează asta implicit, sub forma fanteziei din care copilul poate extrage ceea ce i se pare potrivit lui şi prin intermediul unor imagini care îl ajută să înţeleagă mai uşor ceea ce este esenţial.

încercările de justificare a interzicerii basmelor, în ciuda a ceea ce psihanaliza a dezvăluit despre inconştient, în special despre cel al copiilor, au luat diferite forme. Când nu s-a mai putut nega faptul că un copil este asaltat de conflicte profunde, anxietăţi şi dorinţe violente şi zbuciumat puternic de tot felul de procese iraţionale, s-a tras concluzia că, dacă îi este frică de atât de multe lucruri, atunci ar trebui protejat de tot ce îi poate apărea ca înfricoşător. E posibil ca o poveste anume să genereze anxietate la unii copii, dar după ce se familiarizează cu basmele, teama le dispare, iar elementele încurajatoare devin tot mai predominante. *Sentimentul iniţial de disconfort anxios se transformă într-un sentiment confortabil de înfruntare victorioasă şi stăpânire a anxietăţii.*

Părinţii care vor să nege faptul că un copil nutreşte dorinţe criminale, că vrea să facă bucăţi lucruri şi chiar oameni, cred că ar trebui să fie împiedicat să aibă astfel de gânduri (ca şi cum acest lucru ar fi posibil). Interzicându-i-se accesul la basmele care îi comunică implicit că şi alţii au aceleaşi fantasme, copilul ajunge să creadă că doar el îşi imaginează asemenea lucruri. Asta face fantasmele lui cu adevărat înfricoşătoare. Pe de altă parte, aflând că alţii au fantasme identice sau similare, ne simţim parte integrantă a umanităţii şi ni se risipeşte teama că ideile distructive ne scot în afara normalităţii.

O contradicţie stranie este aceea că părinţi educaţi le-au interzis basmele copiilor aproximativ în momentul când descoperirile psihanalizei îi făceau conştienţi de faptul că, departe de a fi inocentă, mintea copilului este plină de fantasme anxioase, furioase, distructive*. în acelaşi timp, e remarcabil cum aceşti părinţi, atât de preocupaţi să nu sporească temerile copilului, rămâneau insensibili la mesajele pozitive ale basmelor.

Răspunsul la această dilemă poate fi găsit în faptul că psihanaliza a relevat şi sentimentele ambivalenţe ale copilului faţă de părinţi. E neliniştitor pentru un părinte să realizeze că mintea copilului nu e plina doar de iubire, ci şi de ură faţă de părinţi. Dorindu-şi să fie iubiţi de copiii lor, părinţii se feresc să-i expună poveştilor care i-ar încuraja să se gândească la părinţi ca fiind răi sau nesuferiţi.

Părinţii doresc să creadă că, dacă un copil îi consideră vitregi, vrăjitori sau uriaşi, asta nu are nimic de-a face cu ei şi cu felul în care pot fi percepuţi uneori de un copil, că e doar rezultatul poveştilor pe care le-a auzit el. Aceşti părinţi

'Basmele stimulează fantezia copilului – cum o fac şi multe alte experienţe. Cum obiecţiile parentale în privinţa basmelor se bazează deseori pe episoadele narative violente sau înfricoşătoare, putem menţiona un studiu experimental cu elevi din clasa a cincea care demonstrează că, atunci când un copit cu o fantezie bogată – stimulată de basme – este expus unui material fantastic agresiv precum cel din basme (în experiment, un film cu conţinut agresiv), el reacţionează printr-o *diminuare* notabilă a comportamentului agresiv. Când nu este stimulat sa se implice în fantezii agresive, nu se poate constata nici o reducere a comportamentului agresiv {Ephraim Biblow, „Imaginative Play and the Control of Aggressive Behaviour", în *The Child's World of Make-Believe* [New York, Academic Press, 1973]).

Din moment ce basmele stimulează puternic fantezia unui copil, putem cita cele două fraze din finalul acestui studiu: „Copilul cu o fantezie redusă, observat în timp ce se joacă, a

prezentat o mai mare orientare către motricitate, manifestând mult mai multă acţiune decât gândire în activităţile de joc. Prin contrast, copilul cu o fantezie mai mare era mult mai structurat şi mai creativ, având tendinţa de a fi mai degrabă agresiv verbal decât fizic".

speră ca, dacă un copil este împiedicat să afle despre astfel de personaje, atunci nu-şi va distribui părinţii în aceste roluri. într-o completă basculare, de care în mare măsură nu-şi dau seama, aceşti părinţi se mint că, dacă sunt văzuţi în astfel de ipostaze de către un copil, faptul se datorează poveştilor pe care le-a auzit, când tocmai contrariul este adevărat: basmele sunt atât de îndrăgite de copil nu din cauza imaginilor care îi confirmă ceea ce se petrece în sinea lui, ci pentru că – în ciuda gândurilor furioase şi anxioase din mintea lui cărora povestea le conferă o forma şi un conţinut specific – aceste basme au întotdeauna un final pozitiv pe care un copil nu şi-l poate imagina singur.

TRANSCENDEREA PRIMEI COPILĂRII CU AJUTORUL FANTASMEI

Dacă am crede într-un plan grandios al vieţii umane, am putea admira înţelepciunea cu care s-a aranjat ca o mare varietate de evenimente psihologice să coincidă la timpul potrivit, validându-se reciproc, tn aşa fel încât impactul pe care îl au asupra tinerei fiinţe umane reuşeşte să o catapulteze din pruncie în copilărie. Tocmai atunci când copilul începe să fie tentat de chemările lumii de a depăşi cercul strâmt al părinţilor şi al lui, dezamăgirile oedipiene îl determină să se detaşeze într-o oarecare măsură de părinţii care până în acest moment constituiau singura sursă de confort psihic şi fizic.

Pe măsură ce se întâmplă asta, copilul devine tot mai capabil să obţină satisfacţii emoţionale din partea unor persoane care nu se numără printre rudele apropiate, ceea

r

ce compensează într-o oarecare măsură deziluzia legata de părinţi. Am mai putea considera ca făcând parte din acelaşi plan faptul ca, pe măsură ce copilul devine profund dezamăgit şi îndurerat că părinţii nu-i confirmă aşteptările infantile, el devine tot mai capabil din punct de vedere fizic şi psihic să-şi procure ceea ce are nevoie de unul singur. Toate aceste schimbări şi multe altele la fel de importante

au loc simultan sau într-o succesiune rapidă; ele sunt interdependente, fiecare ca funcţie a celorlalte.

Din cauza abilităţii crescânde a copilului de a se descurca, el poate avea un contact tot mai susţinut cu ceilalţi şi cu aspecte mai largi ale lumii. Pentru că acum e capabil să facă mai multe, părinţii consideră că a sosit vremea să se aştepte la mai mult din partea copilului, iar ei sunt tot mai puţin pregătiţi să facă ceva pentru el. Această schimbare în relaţia lor constituie o enormă dezamăgire pentru aşteptările copilului de a primi la nesfârşit cele necesare; este cea mai severă deziluzie a vieţii lui tinere, înrăutăţită şi mai mult pentru că este cauzată de cei despre care copilul crede că îi datorează o grij ă nelimitată. Dar acest eveniment se datorează şi faptului că el are un contact mult mai semnificativ cu lumea exterioară, care îi oferă cel puţin câteva satisfacţii emoţionale, şî abilităţii lui crescânde de a-şi satisface propriile nevoi. Graţie noilor experienţe cu lumea exterioară, copilul îşi poate permite să devină conştient de „limitările" părinţilor – adică de lipsurile lor, din punctul de vedere al aşteptărilor lui nerealiste. în consecinţă, copilul devine atât de dezamăgit de părinţii lui încât se aventurează să obţină satisfacţie altundeva.

Când se întâmplă acest lucru, provocările cu care se confruntă copilul din cauza complexităţii noilor experienţe sunt atât de copleşitoare, iar abilitatea lui de a obţin

eceea ce-şi doreşte pentru rezolvarea problemelor impuse de paşii spre independenţă este atât de redusă, încât are nevoie de satisfacţii în planul fantasmei pentru a nu ceda disperării. Oricât de interesante ar fi realizările copilului, ele par insignifiante atunci când sunt comparate cu eşecurile

lui, fie şi numai pentru că nu înţelege ceea ce este cu adevărat posibil. Deziluziile pot duce la dezamăgiri atât de severe faţă de propria lui persoană încât copilul poate să renunţe la orice efort şi să se retragă complet în sine, departe de lume, dacă nu îi vine în ajutor imaginaţia.

Dacă oricare dintre aceşti paşi diferiţi pe care copilul îi face în procesul de creştere ar putea fi privit izolat, s-ar putea afirma că abilitatea de a crea fantasme dincolo de prezentul imediat constituie noua realizare care le face posibile pe toate celelalte – pentru că face suportabilă frustrarea resimţită în realitate. Dacă ne-am putea aminti ce simţeam când eram mici sau ne-am putea imagina cât de înfrânt se poate simţi un copil atunci când tovarăşii de joacă sau fraţii mai mari îl resping pe moment ori sunt capabili să facă tot felul de lucruri mai bine decât el, sau când adulţii – şi cel mai grav, părinţii lui – par să râdă de el sau să-l înjosească, atunci am şti de ce un copil se simte deseori ca un proscris: un „prostănac”. Numai speranţele exagerate şi fanteziile legate de viitoare realizări pot echilibra balanţa astfel încât copilul să-şi poată continua viaţa şi eforturile.

Cât de intense sunt frustrările, dezamăgirile şi disperarea copilului în momente de înfrângere absolută, neconsolată, putem înţelege din ieşirile lui temperamentale care sunt expresia vizibilă a convingerii că nu poate face nimic pentru a-şi îmbunătăţi condiţiile „insuportabile” ale vieţii, îndată ce un copil este capabil să-şi imagineze (prin fantasme) rezolvarea favorabilă a situaţiei în care se află, ieşirile temperamentale dispar – pentru că, odată sădită speranţa în viitor, dificultăţile prezente nu mai sunt insuportabile. Descărcarea fizică la întâmplare, prin lovituri şi urlete, este atunci înlocuită de gândire sau de activitatea menită să atingă scopul dorit, fie acum, fie într-un anumit moment viitor. Astfel, problemele cu care un copil este confruntat şi pe care nu le poate rezolva imediat devin controlabile pentru că dezamăgirea prezentă este atenuată de viziunea victoriilor de mai târziu.

Dacă un copil, dintr-un motiv sau altul, nu-şi poate imagina viitorul cu optimism, dezvoltarea lui stagnează. Exemplul extrem poate fi găsit în comportamentul copilului care suferă de autism infantil. El nu face absolut nimic sau izbucneşte uneori în crize severe de furie, dar în ambele cazuri

insistă ca nimic să nu fie modificat în mediul lui înconjurător şi în condiţiile de viaţă. Este o consecinţă a completei lui incapacităţi de a-şi imagina o schimbare în bine. într-un astfel de caz, după o terapie prelungită, o fată a ieşit în sfârşit din retragerea ei autistă şi, cerându-i-se să reflecteze asupra a ceea ce ar defini nişte părinţi *buni*, a spus: „Ei speră pentru tine". Implicit aici era faptul că părinţii ei fuseseră *răi* şi pentru că îşi pierduseră speranţa în ea, şi pentru că nu-i dăduseră nici o speranţă în ea şi în viitorul ei în viaţă.

După cum se ştie, cu cât suntem mai nefericiţi şi mai disperaţi, cu atât simţim mai mult nevoia să ne fabricăm nişte fantezii optimiste. Dar ele nu ne sunt la îndemână în asemenea perioade. Atunci, mai mult ca oricând, avem nevoie ca altcineva să ne încurajeze cu speranţa sa în noi şi în viitorul nostru. Nici un basm nu poate realiza singur acest lucru pentru un copil; aşa cum ne-a amintit fetiţa autistă, avem nevoie de părinţi să ne inoculeze speranţa. Datorită acestui **fundament** real şi solid – felul pozitiv în care părinţii noştri ne văd pe noi şi viitorul nostru – putem clădi castele în aer, pe jumătate conştienţi că asta sunt, câştigând astfel mai multă încredere de noi. în vreme ce fantezia este *ireală,* sentimentele tonice pe care ni le inspiră în privinţa noastră şi a viitorului *sunt reale* şi tocmai de aceste sentimente avem nevoie pentru a ne susţine.

Orice părinte care reacţionează la sentimentul de descurajare şi abandon al copilului îi va spune acestuia că lucrurile se vor schimba în bine. Dar în anumite momente disperarea copilului e copleşitoare, pentru ca nu cunoaşte calea de mijloc, simţindu-se fie în cel mai întunecat infern, fie în extazul bucuriei. De aceea, doar promisiunea fericirii perfecte şi eterne poate contracara teama copilului de o totală distrugere. Nici un părinte responsabil nu-i poate promite copilului că fericirea perfectă e posibil de atins în realitate. Dar, spunându-i basme, părintele îl poate încuraja să împrumute speranţe fantastice în viitor, fără să-l mintă sugerându-i că asemenea proiecţii au o bază reală*.

' A-i povesti unui copil *Cenuşăreasa*, permiţându-i sa se proiecteze în roiul Cenuşăresei şi să folosească povestea pentru a-şi imagina un deznodământ fericit pentru el este cu totul altceva decât a-l lăsa să acţioneze în mod serios conform acestei fantasme. în primul caz este vorba de încurajarea speranţei, în cel de-al doilea de crearea unor iluzii.

Un tată, în loc să-i spună basme fiicei, a decis – din cauza propriilor lui nevoi emoţionale şi ca o formă de evadare din problemele maritale – că se va descurca mai bine decât basmele. în fiecare seară îi povestea fiicei lui o fantezie în stilul *Cenuşăresei*, în care el era prinţul care recunoştea ca, în ciuda zdrenţelor şi a cenuşii, ea era cea mai minunată fată din lume şi de aceea, de acum înainte – mulţumită lui ea va trăi viaţa unei prinţese de basm. Tatăl nu spunea asta ca un basm, ci ca un episod petrecut între ei doi în realitate, o promisiune validă pentru viitor. El nu înţelegea că, descriind condiţiile reale în care trăia fiica lui drept cele ale

Resimţind acut nemulţumirea generată de faptul că este dominat de aduiţi şi deposedat de regatul minunat a primilor ani ai copilăriei, unde nu i se cerea nimic şi unde părea că toate dorinţele îi erau satisfăcute de adulţi, nici un copil nu se poate abţine să-şi dorească un regat al său. Afirmaţiile realiste despre ceea ce un copil poate deveni după ce va creşte nu pot satisface şi nici nu se pot compara cu astfel de dorinţe extravagante.

Care este acel regat pe care mulţi eroi de basm îl câştigă la sfârşitul poveştii? Principala lui caracteristică este că nu

Cenuşăresei, o transforma pe mama ei – soţia lui – în trădătoarea răutăcioasă a propriei ei fiice. Cum nu un prinţ de basm, dintr-o lume imaginară, ci el însuşi o alesese pe Cenuşăreasă ca iubită, aceste poveşti de seară au fixat-o pe fetiţă în situaţia oedipiană cu tatăl ei.

Acest tată „spera" cu siguranţă pentru fiica lui, dar într-un mod total nerealist. Rezultatul a fost că, pe măsură ce creştea, fetiţa era într-atât de satisfăcută de îmbarcarea cu tatăl ei în aceste fantezii nocturne încât refuza interferenţa realităţii sau împăcarea cu ea. Din acest motiv şi din altele înrudite, copila nu se dezvolta corespunzător vârstei ei. A fost examinată de un psihiatru, iar diagnosticul a fost că fata pierduse contactul cu realitatea. De fapt, nu-l „pierduse", ci nu reuşise să-l stabilească. Nu voia să aibă nimic de-a face cu lumea reală, din moment ce comportamentul tatălui îi dădea de înţeles că el nu dorea asta şi nici nu avea nevoie de lumea reală. Trăia permanent în fantezia ei, manifestând simptome de schizofrenie.

Povestea ei scoate în evidenţă deosebirea dintre joaca fantezistă într-un tărâm magic şi predicţiile false despre ceea ce urmează să se întâmple în realitatea de zi cu zi. Promisiunile basmelor sunt ceva cu totul diferit de aşteptările noastre în privinţa copiilor, care trebuie să rămână înrădăcinate în realitate. Ar trebui să ştim că frustrările trăite de copii, dificultăţile pe care le înfruntă ei nu se deosebesc de circumstanţele normale cu care avem cu toţii de-a face. Dar, pentru că în mintea unui copil aceste dificultăţi sunt cele mai mari imaginabile, el are nevoie de încurajarea fanteziilor în care eroul, cu care se poate identifica, găseşte o cale de ieşire din situaţii incredibil de dificile.

ni se comunică nimic despre el, nici măcar cu ce se ocupa regele şi regina. Nu există altă raţiune de a fi

regele sau regina acestui regat decât aceea de a fi guvernant, şi nu guvernat. A *deveni rege* sau regină în momentul deznodământului simbolizează o stare de adevărată *independenţă* în care eroul se simte în siguranţă, satisfăcut şi la fel de fericit cum era copilul mic în cea mai *dependentă* perioadă a lui, când era cu adevărat bine îngrijit, în regatul leagănului.

Basmul debutează în momentul în care eroul se află la cheremul celor care nu pun mare preţ pe el şi pe însuşirile lui, care îl maltratează şi chiar îl ameninţă cu moartea, aşa cum o face regina rea din *Aîbă-ca-Zăpada*. Pe măsură ce naraţiunea se derulează, eroul se vede nevoit să apeleze la ajutoare prietenoase: creaturi ale lumii subterane, ca piticii din *Albă-ca-Zăpada*, sau animale magice, ca păsările din *Cenuşăreasa*. în finalul poveştii, eroul a trecut prin toate încercările şi, în ciuda lor, şi-a rămas fidel sieşi sau, depaşindu-le cu succes, şi-a dobândit adevărata identitate. A devenit un autocrat în cel mai bun sens al cuvântului – un individ cu adevărat autonom, nu cineva care îi guvernează pe alţii. în basme, spre deosebire de mituri, victoria eoului nu este asupra altora, ci asupra lui însuşi şi a răutăţii (în principal cea proprie, proiectată ca antagonist al eroului). Dacă ni se spune ceva despre guvernarea acestor regi şi regine, este că ei au domnit cu înţelepciune şi în pace şi că au trăit fericiţi. Asta ar trebui să fie definiţia maturităţii: să ne guvernăm cu înţelepciune şi în consecinţă să trăim fericiţi.

Copilul înţelege asta foarte bine. Nici un copil nu crede că într-o bună zi va deveni stăpânul altui regat decât acela al propriei lui vieţi. Basmul îl asigură că într-o zi acest regat va fi al lui, dar nu fără luptă. Cum anume îşi imaginează copilul „regatul" depinde de vârsta şi de stadiul lui de dezvoltare, dar nu se raportează niciodată la acesta în mod literal. Pentru cei mai mici, asta poate sa însemne pur şi simplu că nimeni nu le va mai da ordine şi că toate dorinţele le vor fi îndeplinite. Pentru un copil mai în vârstă, regatul va presupune şi obligaţia de a conduce – adică să trăiască şi să acţioneze responsabil. Dar, indiferent de vârstă, un copil interpretează atingerea statutului de rege sau regină drept maturitate adultă.

Din moment ce maturitatea necesită o rezolvare pozitivă a conflictelor oedipiene ale copilului, să analizăm maniera în care eroul îşi

câştigă regatul din poveste. în mitul grec, Oedip devine rege ucigându-şi tatăl şi căsătorindu-se cu mama lui după ce a dezlegat enigma Sfinxului, care apoi se sinucide. Rezolvarea enigmei necesită înţelegerea a ceea ce reprezintă cele trei stadii ale dezvoltării umane. Pentru un copil, cea mai mare enigmă este ce înseamnă sexul; acesta este secretul adulţilor şi el doreşte să-l descopere. Deoarece rezolvarea enigmei Sfinxului i-a permis lui Oedip să-şi dobândească un regat al său, căsătorindu-se cu mama lui, putem presupune că această enigmă avea de-a face cu probleme sexuale, cel puţin la nivelul inconştientului.

De asemenea, în multe basme rezolvarea „enigmei" duce la căsătorie şi la dobândirea regatului. De exemplu, în povestea Fraţilor Grimm *Croitoraşul cel viteaz,* numai eroul este capabil să ghicească corect cele două nuanţe din părul prinţesei şi, prin urmare, o cucereşte. în mod similar, povestea prinţesei Turandot ne spune că ea poate fi câştigată numai de bărbatul care găseşte corect răspunsurile la trei ghicitori. Rezolvarea unei ghicitori propuse de o femeie anume reprezintă enigma femeii în general, iar din moment ce căsătoria e continuarea firească a soluţiei corecte, nu e o exagerare să considerăm că ghicitoarea **propusă** e una de natură sexuală: oricine înţelege secretul reprezentat de sexul opus a dobândit maturitate. Dar, în timp ce în mitul lui Oedip personajul a cărui enigmă a fost corect rezolvată se autodistruge, sinucidere urmată de tragedia căsătoriei nefaste, în basme descoperirea secretelor duce la fericirea ambelor personaje: şi a celui care posedă secretul, şi a celui care-I dezleagă.

Oedip se căsătoreşte cu o femeie care este mama lui, deci este logic ca ea să fie mult mai în vârstă. Eroul basmului, indiferent de sex, se căsătoreşte cu un partener de aproximativ aceeaşi vârstă. Adică, orice fel de ataşament oedipian ar fi avut eroul de basm faţă de părinte, el reuşeşte să-l transfere asupra celui mai potrivit partener non-oedi- pian. întotdeauna, într-un basm, o relaţie nesatisfăcătoare cu un părinte – aşa cum este în mod invariabil relaţia oedi- piană – e înlocuită, ca aceea a Cenuşăresei cu un tată slab şi pasiv, de o relaţie fericită cu partenerul salvator.

Părintele din aceste basme, departe de a avea resentimente pentru transcenderea de către copil a

ataşamentului faţă de el, este încântat de acest lucru şi de multe ori joacă rolul esenţial în acest proces. De exemplu, în *Hans, ariciul* şi în *Frumoasa ţi Bestia*, tatăl (intenţionat sau neintenţionat) o determină pe fiică să se mărite; faptul că el renunţă la ataşamentul pentru fiică şi o determină să facă acelaşi lucru duce la o soluţie fericită pentru amândoi.

Niciodată nu se întâmplă ca într-un basm fiul să-i ia tatălui regatul. Dacă tatăl abdică, e din cauza vârstei înaintate. Chiar şi atunci, fiul trebuie să-l merite, să-şi găsească femeia cea mai potrivită pentru el, ca în *Cele trei pene*. în această poveste este foarte clar că a dobândi un regat e similar cu a atinge maturitatea morală şi sexuală. întâi i se cere eroului să treacă un test pentru a moşteni regatul. Când reuşeşte, se dovedeşte că nu este suficient. Acelaşi lucru se întâmplă şi a doua oară. A treia oară i se cere să găsească şi să aducă acasă mireasa potrivită; când eroul reuşeşte şi de data asta, regatul e în sfârşit al lui. Astfel, departe de a proiecta în personajul principal gelozia faţă de tată sau în tată invidia faţă de incursiunile sexuale ale fiului, basmul afirmă exact contrariul: când copilul a ajuns la vârsta optimă de maturizare, părintele doreşte ca el să devină independent şi din punct de vedere sexual; de fapt, el îl va accepta pe fiu ca urmaş merituos numai după ce dovedeşte acest lucru.

în multe basme un rege îşi dă fiica în căsătorie eroului şi fie îşi împarte regatul cu el, fie îl desemnează ca succesor. Aceasta este, desigur, fantasma care-l încântă pe copil. Dar, din moment ce povestea îl asigură că acest lucru se va întâmpla, iar în inconştient „regele” îl simbolizează pe propriul lui tată, basmul promite cea mai înaltă recompensă – o viaţă fericită şi regatul – pentru fiul care prin luptă a găsit cea mai bună soluţie pentru conflictele lui oedipiene: transferul dragostei pentru mamă către o parteneră potrivită şi de o vârstă apropiată; şi realizarea faptului că tatăl (departe de a fi un competitor răuvoitor) este un protector binevoitor care aproba maturizarea deplină a fiului său.

Dobândirea regatului prin uniunea amoroasă şi căsătoria cu partenera cea mai potrivită şi mai dezirabilă – o uniune aprobată din toată inima de către părinţi şi care aduce fericirea tuturor, cu excepţia personajelor negative – simbolizează rezolvarea perfectă a dificultăţilor oedipiene, precum

şi câştigarea adevăratei independenţe şi a integrării complexe a personalităţii. Este oare atât de nerealist să vorbim despre o asemenea realizare ca despre cucerirea propriului regat?

Acest lucru poate sugera de ce realizările eroilor din poveştile „realiste" pentru copii par deseori banale şi nesemnificative în comparaţie cu cele ale eroului de basm. Şi aceste poveşti îl asigură pe copil că va rezolva problemele majore întâlnite în viaţa „reala" – aşa cum definesc adulţii aceste probleme. Procedând astfel, poveştile realiste au merite deosebite, dar şi limite serioase. Însă ce probleme ar putea fi mai greu de înţeles şi mai „reale" pentru un copil decât conflictele lui oedipiene, integrarea personalităţii lui şi dobândirea maturităţii care include maturitatea sexuală, adică înţelegerea a ceea ce implică ea şi cum trebuie câştigată? Pentru că explicarea în detaliu a acestor chestiuni l-ar copleşi şi l-ar dezorienta pe copil, basmul face apel la simboluri universale care-i permit să selecteze, să neglijeze şi să interpreteze elemente ale poveştii într-o manieră compatibilă cu stadiul lui de dezvoltare intelectuală şi psihologică. Indiferent de starea lui de evoluţie, basmul sugerează În ce mod copilul ar putea-o transcende şi ce anume implică următorul stadiu al progresului spre o integrare matură.

O comparaţie între două poveşti pentru copii foarte cunoscute şi un basm va putea ilustra limitele relative ale unei poveşti realiste pentru copii.

Există multe poveşti moderne destinate copiilor, cum ar fi *Mica locomotivă care putea să tragă,* care îl încurajează pe copil să creadă că, dacă încearcă din toate puterile şi nu renunţă, în final va izbândi[39].0 tânără adultă îşi aminteşte cât de impresionată a fost când mama ei i-a citit această poveste. A devenit atunci convinsă că atitudinea adoptată poate influenţa cu adevărat realizările cuiva; că, dacă abordezi o problemă cu convingerea că o poţi rezolva, vei reuşi. Câteva zile mai târziu, această fată a fost confruntată în clasa întâi cu o situaţie problematică: încerca să construiască o casă din hârtie, îmbinând diverse fragmente cu lipici. Dar casa continua să se destrame. Frustrată, a început să se îndoiască serios că ideea de a construi o astfel de casă ar putea fi realizată. Dar atunci i-a venit în minte povestea *Micii locomotive care putea să tragă;*

douăzeci de ani mai târziu îşi va aminti cum în acel moment a început să îngâne formula magică: „Cred că pot, cred că pot, cred că pot...”. Aşa că a continuat să încerce să monteze casa de hârtie, care a continuat să se năruiască. Proiectul s-a terminat cu o înfrângere totală, fetiţa fiind convinsă că a eşuat acolo unde oricine altcineva ar fi reuşit, asemeni locomotivei care putea.

Din moment ce *Mica locomotivă care putea să tragă* este o poveste situată în prezent, tăcând apel la o recuzită atât de comună ca locomotivele care trag trenuri după ele, această fetiţă a încercat să aplice învăţătura direct în viaţa de zi cu zi, fără elaborarea fantasmei, şi a trăit un insucces care încă o durea după douăzeci de ani.

Foarte diferit a fost impactul *Familiei elveţiene Robinson* asupra altei fetiţe. Povestea istoriseşte cum o familie naufragiată reuşeşte sa trăiască o viaţă aventuroasă, idilică, plăcută şi constructivă – o viaţă foarte diferită de cea a unei fetiţe. Tatăl ei lipsea de acasă perioade îndelungate, iar mama era bolnava mintal, petrecând lungi perioade în clinici de specialitate. Astfel, fetiţa era deseori trimisă de acasă la o mătuşă, apoi la o bunică şi înapoi acasă. De-a lungul acestor ani, fetiţa a citit şi recitit povestea familiei fericite care trăia pe o insulă pustie, ceea ce nu-i permitea nici unui membru să se despartă de ceilalţi. Mulţi ani mai târziu îşi va aminti ce sentiment plăcut şi cald o încerca atunci când se rezema pe câteva perne mari, citea povestea şi uita de toate necazurile ei. îndată ce o termina de citit, o lua de la capăt. Orele fericite petrecute cu familia Robinson în acel ţinut al fanteziei o ajutau să nu se lase înfrântă de dificultăţile cu *care o* confrunta realitatea. Fetiţa era capabilă să amortizeze impactul crudei realităţi cu ajutorul unor bucurii imaginare. Dar, din moment ce povestea nu era un basm, nu conţinea promisiunea unei schimbări în bine a vieţii ei – speranţă care i-ar fi făcut viaţa şi mai suportabilă.

O altă studentă şi-a amintit că, atunci când era mică, „muream după basme, atât Cele tradiţionale, cât şi propriile mele creaţii. Dar *Rapunzel* îmi domina gândurile”. Când această femeie era încă o fetiţă, mama ei a murit într-un accident de maşină. Tatăl fetei, foarte afectat de ceea ce i se întâmplase soţiei (el fusese la volan), s-a retras complet în sine, abandonându-şi fiica în grija unei dădace care nu se

prea interesa de fetiţă. Când a împlinit şapte ani, tatăl s-a recăsătorit şi, îşi va aminti ea, aceasta a fost perioada în care *Rapunzel* a devenit foarte importantă pentru ea. Mama vitregă era, desigur, vrăjitoarea din poveste, iar ea, fetiţa surghiunită în turn. îşi va aminti că se asemăna cu Rapunzel pentru că „vrăjitoarea o obţinuse cu forţa", aşa cum mama vitregă îşi croise drum cu forţa în viaţa fetei. Se simţea prizonieră în noua ei familie, fiindcă mai înainte dădaca, din nepăsare, o lăsa să facă tot ce voia ea. Se simţea o victimă asemeni lui Rapunzel care, închisă în turn, are la fel de puţin control asupra vieţii ei. Părul lung al lui Rapunzel constituia cheia poveştii pentru ea. Voia şi ea să-şi lase părul lung, dar maştera i l-a tăiat scurt; părul lung va deveni pentru ea simbolul libertăţii şi al fericirii. Ca adult, şi-a dat seama că prinţul după care tânjise şi pe care îl aştepta să apară era tatăl ei. Povestea o convinsese că într-o bună zi el va veni şi o va salva, iar această convingere îi susţinuse moralul. Daca viaţa devenea prea grea, tot ce

trebuia să facă era să-şi imagineze că e Rapunzel, că are părul lung şi că prinţul care o iubea va sosi în ajutorul ei. I-a găsit poveştii şi un final fericit. în poveste prinţul e orbit pentru o vreme – ceea ce pentru ea însemna că tatăl devenise orb, din cauza „vrăjitoarei" cu care trăia, la meritele fiicei lui –, dar în cele din urmă părul tăiat a crescut la loc, iar prinţul a venit să trăiască împreună cu ea, fericiţi, până la adânci bătrâneţi.

Comparând *Rapunzel* cu *Familia elveţiană Robinson,* ne putem convinge de ce basmele îi pot oferi unui copil mai mult decât o poveste pentru copii, chiar şi una atât de reuşită. în *Familia elveţiană Robinson* nu există o vrăjitoare asupra căreia un copil îşi poate descărca imaginar furia şi pe care o poate blama pentru lipsa de interes a tatălui. *Familia elveţiană Robinson* oferă o fantezie de evadare şi a ajutat-o pe fetiţa care o citea şi recitea să uite pe moment cât de grea era viaţa pentru ea. însă nu oferea nici o speranţă concretă pentru viitor. *Rapunzel, pe* de altă parte, i-a oferit celeilalte fete şansa de a constata că vrăjitoarea din poveste era atât de rea încât cea de acasă nu-i mai apărea chiar atât de malefică. De asemenea, *Rapunzel* îi promitea fetei că izbăvirea va veni graţie propriului ei corp,

când îi va creşte părul Mai important, îi promitea că „prinţul” e doar temporar orbit; că îşi va recăpăta vederea şi o va salva pe prinţesă. Această fantasmă a continuat s-o susţină şi ulterior, deşi nu atât de intens, până când s-a îndrăgostit şi s-a căsătorit, după care nu a mai avut nevoie de o astfel de fantasmă.

La prima vedere, putem înţelege de ce mama vitregă» dacă ar fi ştiut ce înseamnă *Rapunzel* pentru fiica ei vitregă, ar fi considerat că basmele au o influenţă negativă asupra copiilor. Dar ar fi ignorat faptul că, dacă fiica vitregă nu găsea satisfacţie în acea fantasmă, probabil ar fi încercat să distrug

ămariajul tatălui; iar fără speranţa în viitor pe care i-o dădea povestea, ar fi putut să o ia pe o cale foarte greşită în viaţă.

S-a argumentat că, atunci când o poveste generează speranţe nerealiste, copilul ajunge inevitabil să fie dezamăgit şi să sufere şi mai mult din cauza asta. Dar a-i propune copilului speranţe rezonabile – adică limitate şi provizorii – în viitor nu constituie decât un paleativ pentru imensele anxietăţi legate de ceea ce s-ar putea întâmpla cu el şi cu aspiraţiile lui. Teama lui nerealistă necesită speranţe nerealiste. în comparaţie cu dorinţele copilului, promisiunile limitate şi realiste constituie o profundă dezamăgire, nu o consolare. Dar asta e tot ce poate oferi o poveste relativ realistă.

Promisiunea extravagantă a unui basm într-un final fericit ar duce de asemenea la o deziluzie în viaţa reala a unui copil dacă acest final ar face parte dintr-o poveste realistă sau ar fi proiecţia a ceva care s-ar putea întâmpla acolo unde copilul trăieşte cu adevărat. Dar finalul fericit din basm are loc într-un tărâm imaginar, un ţinut care poate fi vizitat doar de minţile noastre.

Basmul îi oferă copilului speranţa că într-o bună zi regatul va fi al său. Din moment ce copilul nu se poate mulţumi cu mai puţin de atât, dar nu crede că va putea realiza acest lucru de unul singur, basmul îi spune că forţe magice vor veni în ajutorul lui. Ceea ce reaprinde speranţa, fără de care această fantasmă ar fi stinsă de realitatea nemiloasă. Fiindcă basmul promite genul de triumf visat de copil, el este convingător din punct de vedere psihologic cum nici o poveste „realistă" nu poate fi. Şi, pentru că promite că regatul va fi al lui, copilul e gata să creadă şi în celelalte învăţăminte ale poveştii: că riscurile trebuie asumate şi dificultăţile nu trebuie ocolite; că un om nu poate înfăptui totul de unul singur, că are nevoie de ajutoare; iar pentru a le obţine, trebuie să se supună unor cerinţe. Datorită faptului ca promisiunea supremă coincide cu dorinţa copilului de a trăi fericit şi de a se răzbuna împotriva celor ce-i vor răul, basmul îmbogăţeşte imaginaţia copilului mai mult ca orice altceva.

Problema cu o parte din cărţile considerate a fi „literatură potrivită pentru copii" este ca multe dintre aceste poveşti fixează imaginaţia copilului la nivelul la care el a ajuns deja de unul singur. Copiilor le plac astfel de poveşti, dar nu profită foarte mult de ele dincolo de plăcerea de moment. Copilul nu obţine din aceste poveşti nici confort, nici consolare pentru problemele lui presante; doar evadează de sub presiunile de moment.

De exemplu, există poveşti „realiste" în care copilul se răzbună pe părinte. Atunci când un copil iese din stadiul oedipian şi nu mai este total dependent de părinte, resimte cel mai tare dorinţa de răzbunare. Fantasmele de răzbunare sunt ceva obişnuit în această perioadă a vieţii, dar în momentele cele mai lucide copilul recunoaşte că sunt extrem de nedrepte, pentru că ştie foarte bine că părintele îi procură tot ce are nevoie pentru a supravieţui, muncind din greu pentru asta. Ideile de

răzbunare generează întotdeauna vinovăţie şi anxietatea legată de represalii. O poveste care încurajează direct această fantasmă sporeşte ambele sentimente şi tot ceea ce copilul poate face de unul singur e să-şi reprime aceste idei. Deseori, rezultatul unei astfel de reprimări este că zece ani mai târziu adolescentul va pune în practică acele planuri de răzbunare copilăreşti.

Nu e deloc necesar ca un copil să-şi reprime acest gen de fantasme; dimpotrivă, le poate savura la maximum dacă e subtil îndrumat să le îndrepte spre o ţintă foarte asemănătoare cu părintele, dar care în mod evident nu este părintele lui. Ce ar putea constitui o ţintă mai potrivită pentru astfel de planuri de răzbunare decât persoana care a uzurpat drepturile părintelui, adică părintele vitreg din basm? Dacă un copil se descarcă de astfel de fantasme nocive împotriva unui uzurpator malefic, atunci nu mai are motive să se simtă vinovat şi nici nu mai trebuie să se teamă de represalii, pentru ca personajul o merită pe deplin. Dacă se aduce obiecţia că planurile de răzbunare sunt imorale şi că un copil n-ar trebui sa aibă astfel de gânduri, ar trebui subliniat că ideea că oamenii n-ar trebui să aibă anumite fantasme n-a oprit niciodată pe cineva să le aibă; doar că au fost izgonite în inconştient, unde au provocat şi mai mari pagube vieţii mentale. Astfel, basmul îi permite copilului să se bucure de ce e mai bun în ambele lumi: el se poate lăsa în voia fantasmelor de răzbunare proiectate asupra părintelui vitreg din poveste, fără sa simtă vinovăţie sau teamă faţă de adevăratul părinte.

Poemul lui Milne în care James James Morrison Morrison îşi avertizează mama să nu se aventureze la marginea oraşului fără el, pentru că s-ar putea să nu mai găsească niciodată drumul de întoarcere şi să dispară pentru totdeauna, ceea ce în poem chiar se întâmplă, este o poveste încântător de amuzantă – pentru adulţi[40]. Unui copil îi stârneşte o anxietate de abandon mai rea decât un coşmar. Ceea ce e amuzant pentru un adult aici e inversarea rolurilor între păzitor şi păzit. Oricât i-ar plăcea unui copil ideea aceasta, el nu se poate bucura de ea când se soldează cu pierderea permanentă a părintelui. Ceea ce îi place cel mai mult unui copil atunci când ascultă poemul este avertismentul dat părinţilor de a nu pleca niciodată fără el. Dar pe urmă el trebuie să-şi

reprime anxietatea mult mai mare şi mai profundă că va fi părăsit pentru totdeauna, ceea ce poemul sugerează că se va întâmpla.

Există destul de multe poveşti moderne similare cu aceasta, în care copilul este mult mai capabil şi mai inteligent decât părintele, nu într-o lume imaginară, ca în basm, ci în realitatea de zi cu zi. Copilul gustă o astfel de poveste pentru că se potriveşte cu ceea ce i-ar plăcea lui să creadă; dar consecinţele finale constau în neîncrederea în părintele de care încă depinde şi o mare dezamăgire ~ deoarece, contrar a ceea ce povestea îl face momentan să creadă, părinţii rămân superiori lui pentru multă vreme.

Nici un basm tradiţional nu-i va răpi copilului siguranţa necesară pe care i-o dă gândul că părintele e mai înţelept decât el, cu o excepţie crucială: când se dovedeşte că părintele a evaluat greşit talentele copilului. Părintele din multe basme nu-l apreciază prea mult pe unul dintre copii – de regulă, cel socotit prostănac – care, pe măsură ce povestea se derulează, va dovedi că părintele a greşit în aprecierea lui. Şi în acest caz basmul conţine un adevăr psihologic. Aproape orice copil este convins că părinţii lui sunt mai înţelepţi decât el în aproape toate privinţele, cu o excepţie: faptul că nu-i apreciază îndeajuns valoarea. încurajarea acestui gând e benefică, sugerându-i copilului că ar trebui să-şi dezvolte talentele – nu pentru a deveni superior părintelui, ci pentru a-i corecta părerea greşită despre el.

în privinţa depăşirii părintelui, basmul apelează frecvent la procedeul de a-l diviza în două personaje: părintele cu o părere proastă despre copil şi un alt personaj – un bătrân înţelept, sau un animal întâlnit de tânăr, care îl sfătuieşte temeinic cum să-l învingă nu pe părinte, ceea ce ar fi periculos, ci pe fratele preferat de părinte. Uneori acest personaj derivat îl ajută pe erou sa realizeze ceva aproape imposibil, care să-i demonstreze părintelui că părerea lui a fost greşită. Aşadar, părintele este divizat în atitudinile lui de îndoială şi sprijin, cea din urmă având câştig de cauză.

Modalitatea în care basmul ilustrează problema competiţiei dintre generaţii, adică a dorinţei copilului de a-şi depăşi părintele, este aceea a momentului în care părintele simte ca **a** sosit vremea să-şi trimită copilul în lume pentru a se confrunta cu sine însuşi şi

a-şi dovedi astfel talentul şi puterea de a prelua ştafeta, de a-şi înlocui părintele. Faptele extraordinare săvârşite de copil în aceste misiuni, deşi incredibile obiectiv, nu sunt cu nimic mai fantastice pentru copil decât ideea că ar putea să-i fie superior părintelui şi, prin urmare, să-l înlocuiască.

Poveştile de acest gen (care sub diferite forme pot fi semnalate în toată lumea) încep destul de realist, cu tatăl care îmbătrâneşte şi e nevoit să decidă care dintre copii merită cel mai mult să-i moştenească averea sau chiar să-l înlocuiască. Atunci când i se prezintă misiunea pe care trebuie s-o îndeplinească, eroul poveştii simte exact ceea ce simte un copil: că e imposibil s-o ducă la bun sfârşit. în ciuda acestei convingeri, basmul demonstrează că misiunea poate fi îndeplinită, dar numai cu ajutorul unor puteri supraomeneşti sau a altor forţe intermediare. într-adevăr, numai o realizare de domeniul extraordinarului îi poate da unui copil sentimentul că îi este superior unui părinte; să creadă în asta tară o astfel de dovadă ar însemna pură megalomanie.

SLUJNICĂ LA GÂŞTE Dobândirea autonomiei

Câştigarea autonomiei din partea părinţilor este subiectul unei poveşti a Fraţilor Grimm faimoasă odinioară, acum mai puţin cunoscută, *Slujnică la gâşte*. în versiuni similare, această poveste poate fi întâlnită în aproape **toată** literatura ţărilor europene, ca de altfel şi a altor continente. în versiunea Fraţilor Grimm, începe aşa: „A fost odată o regină bătrână căreia îi murise bărbatul cu mulţi ani în urmă şi care avea o fată frumoasă... Când i-a venit vremea măritişului, iar fata a trebuit să plece într-o ţară străină", mama îi dăruieşte bijuteriile şi comorile ei. O slujnică trebuie s-o însoţească în călătorie. Fiecare femeie primeşte câte un cal, iar cel al prinţesei e înzestrat cu harul vorbirii şi se numeşte Falada[41]. „Când a sosit ceasul despărţirii, bătrâna mamă s-a dus în odaia ei, a luat un cuţit şi şi-a crestat degetele până i-a curs sânge; apoi a lăsat trei stropi să picure într-o batistă albă, pe care i-a dat-o fiicei spunân- du-i: «Păstreaz-o cu mare grijă, copilă dragă, şi îţi va fi de mare ajutor pe drum»„. După o oră de mers, prinţesei i se face sete şi o roagă pe slujnică să-i aducă puţină apă din- tr-un râu în cupa ei de aur. Slujnica refuză, îi ia prinţesei cupa şi îi spune să se

ducă singură la râu şi să bea apă; apoi declară că s-a săturat să-i mai fie slujnică.

După o vreme se întâmplă acelaşi lucru, dar de data acesta prinţesa se apleacă să bea apă şi îi scapă batista cu cele trei picături de sânge; fără batistă, ea devine slăbită şi lipsită de putere. Slujnica profită de acest lucru şi o forţează pe prinţesă să facă schimb de cai şi straie, obligând-o să jure că nu va spune nimic nici unui suflet de la curtea regală când vor ajunge acolo. La sosire, slujnica e primită ca prinţesa-mireasă. Întrebată despre însoţitoare, ea îi spune regelui-tată să-i dea ceva de lucru, iar prinţesa e trimisă să ajute un băiat care are grijă de gâşte. Curând, falsa mireasă îl roagă pe tânărul rege, mirele, să-i facă favorul de a tăia capul lui Falada, fiindu-i teamă că animalul va divulga fapta necinstită la care se dedase. I se face pe plac, dar capul calului, mulţumită implorărilor adevăratei prinţese, e ţintuit în cuie deasupra unei arcade întunecate pe sub care trece zilnic pentru a duce gâştele la păscut.

În fiecare dimineaţă, în timp ce prinţesa şi băiatul care păşteau gâştele trec pe sub arcadă, ea salută capul lui Falada, cu multa mâhnire, la care acesta răspunde:

„Mama ta dac-ar afla I s-ar frânge inima”

Pe păşune, prinţesa îşi lasă părul răsfirat pe umeri. Cum pare a fi aur pur, băiatul e ispitit să smulgă câteva fire, dar prinţesa îl împiedică să facă una ca asta chemând în ajutor vântul care-i suflă din cap pălăria băiatului, iar el e nevoit să alerge după ea. Acelaşi lucru se întâmplă doua zile ia rând, ceea ce îl deranjează atât de tare pe băiat, încât se plânge bătrânului rege. A doua zi regele se ascunde în dreptul arcadei şi asistă la scena cu pricina. Seara, după ce fata se întoarce de Ia gâşte, o întreabă ce semnificaţie au toate acestea. Ea îi mărturiseşte că a jurat să nu spună niciodată nimic vreunei fiinţe omeneşti. Rezistă tuturor presiunilor la care o supune regele, dar în cele din urma ascultă de sugestia acestuia de a mărturisi totul în faţa unei vetre. Bătrânul rege se ascunde în spatele vetrei şi află întreaga poveste a fetei.

După aceea adevărata prinţesă e gătită cu straie regeşti şi toată lumea e invitată la un mare ospăţ la care prinţesa stă într-o parte a tânărului rege, iar impostoarea în cealaltă. La sfârşitul mesei, bătrânul rege o întreabă pe impostoare care ar fi

pedeapsa cuvenită unei persoane care s-ar comporta într-un anume fel – şi îi descrie în esenţă chiar comportamentul ei faţă de prinţesa de drept. Impostoarea, neştiind că a fost demascată, răspunde: „«Nu merită altceva decât să fie despuiată şi aruncata într-un butoi căptuşit cu vârfuri de piroane; şi doi cai albi s-o poarte în sus şi-n jos până-şi află moartea.» «Tu eşti aceea!», i-a spus bătrânul rege, «ţi-ai rostit singură osânda şi vei fi pedepsită întocmai». Iar după ce sentinţa a fost executată, tânărul rege s-a însurat cu mireasa cuvenită şi amândoi au domnit peste regatul lor în pace şi fericire”.

încă de la începutul poveştii este abordat subiectul succesiunii generaţiilor, bătrâna regină trimiţându-şi fiica să se mărite într-un ţinut îndepărtat – adică să-şi construiască o viaţă proprie, independentă de părinţi. în ciuda greutăţilor, prinţesa îşi ţine promisiunea de a nu împărtăşi ceea ce i s-a întâmplat nici unei fiinţe omeneşti; astfel, ea dovedeşte tărie de

caracter, ceea ce îi aduce răsplata cuvenită şi un final fericit. Aici, primejdiile cu care se confruntă eroina sunt cele interioare: să nu cedezi tentaţiei de a-ţi da în vileag secretul. însă principala temă a acestei poveşti este uzurparea drepturilor eroului de către un impostor

.Motivul pentru care această poveste şi acest motiv se găsesc în toate culturile rezidă în conotaţia lor oedipiană. Dacă personajul principal este de obicei de gen feminin, există şi variante cu un erou de gen masculin – ca în cea mai cunoscută versiune a poveştii, *Roswall şi Lillian*, în care un băiat este trimis la curtea unui alt rege pentru a fi educat, ceea ce evidenţiază şi mai mult faptul că motivul basmului se referă la procesul de creştere, maturizare şi câştigare a propriei independenţe[42]. La fel ca în *Slujnică la gâşte,* în timpul călătoriei băiatul este forţat să schimbe locurile cu însoţitorul său. Sosind la curtea străină, uzurpatorul e primit ca un prinţ, dar cel adevărat, cu toate că a ajuns în rolul unei slugi, va câştiga inima prinţesei. Cu ajutorul unor personaje binevoitoare, uzurpatorul este demascat şi în final pedepsit aspru, în timp ce prinţul îşi recapătă poziţia meritată. Deoarece impostorul din această poveste încearcă şi el să-I înlocuiască pe erou ca mire, intriga este în esenţă identică, doar sexul eroului diferă, ceea ce sugerează că nu este important. Asta pentru

că povestea atinge o problemă oedipiană care apare în viaţa fetelor şi băieţilor deopotrivă.

Slujnică la gâşte încarnează simbolic cele două faţete ale dezvoltării oedipiene. într-un stadiu iniţial, copilul crede că părintele de acelaşi sex este un impostor care şi-a însuşit fraudulos locul copilului în afecţiunea părintelui de sex opus care l-ar prefera mult mai mult pe copil ca partener matrimonial. Copilul suspectează că părintele de acelaşi sex, prin viclenie (a fost prezent înainte de sosirea copilului), l-a înşelat, însuşindu-şi ceea ce i se cuvenea lui, prin naştere, şi speră ca lucrurile să fie îndreptate în urma intervenţiei unor forţe superioare, iar el să devină atunci partenerul părintelui de sex opus.

în acelaşi timp, basmul îl îndrumă pe copil cum să depăşească stadiul oedipian iniţial spre unul superior, când gândirea bazată pe dorinţe este înlocuită de o viziune ceva mai corectă asupra situaţiei reale a copilului de-a lungul întregii faze oedipiene. Pe măsură ce înţelege mai mult şi se maturizează, copilul începe să-şi dea seama că suspectarea părintelui de acelaşi sex că şi-ar fi arogat o poziţie care de fapt trebuia să fie a lui nu este conformă cu realitatea, începe să realizeze ca *el* e cel care doreşte să fie uzurpatorul, *el* e cel care doreşte să-i ia locul părintelui de acelaşi sex. *Slujnică la gâşte* îl avertizează pe copilul care nutreşte astfel de idei că îl paşte o pedeapsă teribilă dacă va reuşi pentru o vreme să-l înlocuiască pe partenerul matrimonial de drept. Povestea sugerează că e mai bine să-ţi accepţi rolul de copil decât să încerci să-l confişti pe cel al părintelui, oricât de puternică ar fi această dorinţă.

S-ar putea ca unii să se întrebe dacă pentru copii are vreo importanţă faptul că o astfel de intrigă apare predominant în versiuni unde eroul este de gen feminin. Dar, indiferent de sexul copilului, povestea impresionează puternic orice copil fiindcă, la un nivel preconştient, el realizează că intriga dezbate aspectele oedipiene ale problemei care-l frământă şi pe el. într-unui dintre cele mai faimoase poeme, *Germania, un basm de iarnă (Deutschland, ein Wintermärchen),* Heinrich Heine mărturiseşte ce impresie adâncă a făcut asupra lui basmul *Slujnică îa gâşte.* El scrie:

Inima-mi bătea când dădaca povestea Cum fata de-mpărat, în vremuri de demult, Singură, în arşiţa

pustietăţii stătea, Iar cosiţele-i străluceau galbene ca aurul
Gâştelor de grijă ea le purta, Şi le păzea păn-la căderea nopţii, Prin marea poartă din nou acasă le-aducea Iar lacrimile-i curgeau mari pe obraji...[43]

Slujnică la gâşte conţine şi o altă lecţie importantă: aceea că părintele, chiar dacă e la fel de puternic precum regina din poveste, nu poate să-i asigure evoluţia copilului spre maturitate. Pentru a deveni el însuşi, copilul trebuie să se confrunte prin propriile-i puteri cu obstacolele întâlnite în cale; el nu mai poate conta pe părinte ca să-l salveze de consecinţele slăbiciunilor sale. Din moment ce toate comorile şi bijuteriile primite de prinţesă de la mamă nu-i sunt de nici un folos, acest lucru sugerează că ceea ce un părinte îi poate da **unui** copil, **ca** bunuri lumeşti, nu-i este de mare ajutor dacă el nu ştie cum să le folosească. Ca un ultim dar, şi cel mai important, regina îi înmânează fiicei batista cu cele trei picături de sânge. Dar prinţesa o pierde din neglijenţă.

Cele trei picături de sânge, simbol al atingerii maturităţii sexuale, vor fi analizate mai târziu în legătură cu *Albă-ca-Zăpada* şi *Frumoasa din pădurea adormită*. Deoarece prinţesa pleacă de acasă pentru a se căsători şi deci urmează să devină, din fecioară, femeie şi soţie, iar mama îi atrage atenţia ca darul batistei cu sânge chiar este mai important decât calul cu harul vorbirii, nu pare exagerat să interpretăm aceste picături de sânge pe o bucată de pânză albă ca pe un simbol al maturităţii sexuale, un legământ puternic instituit de o mamă care îşi pregăteşte fiica să devină activă din punct de vedere sexual*.

De aceea, atunci când prinţesa pierde talismanul care, dacă l-ar fi păstrat, ar fi protejat-o împotriva uneltirilor nefaste ale uzurpatoarei, acest lucru sugerează că în adâncul ei nu e încă îndeajuns de matură pentru a deveni femeie. Am putea chiar crede ca pierderea din neglijenţă a batistei e o greşeală „freudiană" prin care fata evită ceva la care nu vrea să se gândească: iminenta pierdere a virginităţii. Ca păzitoare de gâşte, rolul ei a redevenit cel al unei fete nemăritate, imaturitate dublată de faptul că trebuie să se alăture unui băieţel pentru a duce gâştele la păscut. Dar povestea conchide că a persista în imaturitate atunci când a sosit vremea să devii matur declanşează tragedii perso-

' Cât de importante sunt aceste trei picături de sânge Într-un basm se poate constata în cazul unei versiuni germane a poveştii, întâlnită în Lorena, intitulată *Pânza cu trei picături de sânge*. într-o poveste franceză, darul cu puteri magice este un măr de aur, care aminteşte de mărul oferit Evei în rai, semnificând cunoaşterea sexuală[41].

nale şi în viaţa celor foarte apropiaţi, cum este cazul credinciosului Falada.

Versurile rostite de Falada în trei rânduri – de fiecare dată ca reacţie la lamentările fetei care trece prin dreptul capului de cal: „O, Falada, cel care atârni acolo" – dau glas destinului trist al fetei, dar şi jalei neputincioase a mamei. Dojana insinuată de Falada este că prinţesa ar trebui, nu doar de dragul ei, ci şi al mamei, sa nu mai accepte pasiv orice i s-ar putea întâmpla. Este vorba şi de o acuzaţie subtilă, sugerând că, dacă prinţesa nu s-ar fi comportat atât de imatur pierzând batista şi lăsându-se intimidată de slujnică, nici Falada n-ar fi fost ucis. Toate relele sunt din vina fetei, pentru că nu îndrăzneşte să se afirme. Nici măcar calul vorbitor n-o poate ajuta să scape din această situaţie.

Povestea evidenţiază dificultăţile întâlnite în drumul prin viaţa: atingerea maturităţii sexuale, câştigarea independenţei şi împlinirea. Pericolele trebuie înfrânte, suferinţele îndurate, deciziile luate; dar povestea susţine şi ca, dacă rămânem credincioşi nouă înşine şi valorilor noastre, oricât de disperată ar putea să pară situaţia pentru o vreme, finalul va fi fericit. Şi, desigur, în acord cu rezolvarea impasurilor oedipiene, povestea accentuează faptul că uzurparea locului cuiva va duce la nimicirea uzurpatorului. Singura cale de a obţine ce ţi se cuvine sunt propriile tale fapte.

Se poate compara încă o dată profunzimea acestui basm – are doar cinci pagini tipărite – cu povestea modernă menţionată mai înainte şi care a fost bine primită de publicul larg, *Mica locomotivă care putea să tragă,* poveste care îl încurajează pe copil să creadă că, dacă se va strădui îndeajuns, va izbândi. Această poveste modernă şi altele ca ea îi insuflă speranţe copilului şi servesc o cauză bună, dar limitată. însă dorinţele inconştiente şi anxietăţile profunde **rămân iară** soluţii şi, într-o analiza de ultimă instanţă, tocmai aceste elemente inconştiente stau în calea încrederii de sine a copilului. Aceste poveşti nu îi revelează copilului nici direct, nici indirect anxietăţile sale cele mai profunde şi nici nu-i oferă

supapa necesară pentru eliberarea acestor presiuni. Contrar mesajului din *Mica locomotivă care putea să tragă,* succesul nu elimină, de unul singur, problemele interioare. Altfel n-am avea atâţia adulţi care încearcă mereu şi nu renunţă deloc şi care în cele din urmă reuşesc sa realizeze ce îşi propuseseră, dar ale căror dificultăţi interioare rămân nerezolvate de „succesul" lor exterior.

Copilului nu-i este pur şi simplu teama de eşec ca atare, deşi aceasta e una dintre cauzele anxietăţii lui. însă aşa par să gândească autorii unor astfel de poveşti realiste, probabil pentru că temerile adulţilor sunt fixate asupra dezavantajelor concrete declanşate de eşec. Anxietatea legată de eşec a copilului se axează pe ideea că dacă eşuează va fi respins, părăsit şi distrus. De aceea, numai acel gen de poveste în care un duh sau altă personificare a răului îl ameninţă pe copil cu distrugerea dacă nu va reuşi să fie îndeajuns de puternic pentru a se împotrivi uzurpatorului este compatibilă cu interpretarea psihologică dată de copil consecinţelor eşecului.

Succesul din finalul poveştii nu este semnificativ pentru copil dacă anxietăţile lui inconştiente nu-şi găsesc rezolvarea. în basm acest lucru e simbolizat de distrugerea răufăcătorului. Fără asta, faptul că eroul ajunge acolo unde merită nu reprezintă o rezolvare, fiindcă dacă răul continuă să existe va rămâne un pericol permanent.

Adulţii sunt de multe ori de părere că pedeapsa brutală administrată unei persoane malefice îi supără şi îi sperie inutil pe copii. Exact contrariul este adevărat: un astfel de deznodământ îl asigură pe copil că pedeapsa e pe măsura fărădelegii. Deseori, copilul se simte nedreptăţit de adulţi şi de lume în general şi i se pare că nu se face nimic în privinţa aceasta. Pe baza acestor experienţe, el doreşte ca aceia care îl înşală şi îl înjosesc – aşa cum slujnica impostoare o păcăleşte pe prinţesă în poveste – să fie pedepsiţi fără milă. Dacă nu sunt pedepsiţi, copilul crede că nimeni nu vrea cu adevărat să-l protejeze; însă cu cât cei răi sunt pedepsiţi mai sever, cu atât copilul se simte mai în siguranţă.

Aici e important să remarcăm că uzurpatoarea îşi pronunţă propria sentinţă. Aşa cum slujnica a ales să ia locul prinţesei, tot astfel ea îşi alege modul în care va fi distrusă; amândouă sunt o consecinţă a răutăţii ei, care o face să inventeze o pedeapsă atât

de crudă – în acest fel nu-i este impusă din afară. Mesajul implicit este că intenţiile criminale sunt chiar cauza distrugerii criminalului. Alegând doi cai albi drept călăi, uzurpatoarea îşi revelează vina inconştientă pentru nimicirea lui Falada – din moment ce era calul pe care mireasa călătorea spre nuntă, putem ghici că Falada era alb, de culoarea purităţii, aşa că pare normal ca doi cai albi să-l răzbune pe Falada. Copilul apreciază toate aceste detalii la un nivel preconştient.

Am menţionat mai înainte că succesul unor sarcini exterioare nu este suficient pentru a disipa anxietatea interioară. De aceea, copilul are nevoie de sugestii pentru a şti ce altceva mai este necesar pe lângă perseverenţă. Aparent, fata trimisă cu gâştele la păscut nu face nimic pentru a-şi schimba soarta, iar acest lucru se întâmplă numai datorită intervenţiei forţelor binevoitoare sau a şansei, ceea ce duce la descoperirea regelui şi la salvarea fetei. Dar ceea ce îi poate apărea ca nimic sau foarte puţin unui adult este apreciat ca o reuşită considerabilă de mintea unui copil – nici el nu poate face foarte mult pentru a-şi schimba **soarta,** aşa cum ar dori. Basmul îi sugerează că nu contează prea mult faptele spectaculoase de vitejie, ci evoluţia interioară care trebuie să aibă loc pentru ca eroul să-şi câştige autonomia adevărată. Independenţa şi transcenderea copilăriei necesită dezvoltarea personalităţii, nu performanţele în îndeplinirea unor anumite misiuni sau lupta cu dificultăţile exterioare.

Am analizat deja cum *Slujnică la gâşte* proiectează cele două aspecte ale situaţiei oedipiene: sentimentul copilului că un uzurpator i-a luat locul şi recunoaşterea ulterioară că, de fapt, copilul este cel care doreşte să uzurpe poziţia ce-i aparţine de drept părintelui. Povestea mai evidenţiază riscurile implicate de dependenţa infantilă prelungită prea mult timp. La început eroina transferă dependenţa faţă de părinte asupra slujnicei, făcând ce i se spune fără să-şi folosească propria judecată. Aşa cum un copil nu vrea să renunţe la dependenţă, nici fata trimisă la gâşte nu reacţionează la schimbarea statutului; ea este cea responsabilă pentru asta, ne spune povestea. Păstrarea stării de dependenţă nu-i va conferi un grad superior de umanitate. Dacă pleacă în lume – fapt simbolizat în poveste prin părăsirea regatului natal pentru a-şi dobândi propriul

regat în altă parte – trebuie sa devină independentă. Aceasta este lecţia pe care fata o învaţă când paşte gâştele.

Băiatul-partener la păscutul gâştelor încearcă s-o domine exact cum procedase şi slujnica în timpul călătoriei. Motivat doar de propriile lui dorinţe, el ignoră autonomia prinţesei. Plecând de acasă, prinţesa i-a permis slujnicei să-i ia cupa de aur. Acum, când prinţesa stă pe pajişte şi îşi piaptănă părul (cosiţele care „străluceau galbene ca aurul" în poemul lui Heine), băiatul vrea să-i smulgă câteva fire, adică să-i uzurpe, am putea spune, o parte din trup. Dar ea nu-i permite asta; acum ştie cum să-l respingă. Dacă în trecut se temuse prea tare de furia slujnicei ca să i se împotrivească, acum ştie că nu trebuie să se lase impresionată de furia băiatului care îşi vede refuzată dorinţa. Faptul ca şi cupa, şi cosiţele sunt aurii îi atrage atenţia ascultătorului asupra reacţiilor *diferite* ale fetei în situaţii similare.

Refuzul fetei de a se supune dorinţelor lui îl determină pe băiatul înfuriat să se plângă regelui, declanşând astfel deznodământul. Afirmarea voinţei eroinei, atunci când este înjosită de băiat, constituie punctul de răscruce al vieţii sale. Ea, care nu îndrăznise să reacţioneze când slujnica a înjosit-o, a învăţat ce trebuie să facă pentru a fi autonomă. Ceea ce e confirmat de faptul că *nu* îşi încalcă jurământul, chiar dacă i-a fost smuls cu forţa. îşi dă seama că n-ar fi trebuit să facă acea promisiune, dar că, odată făcută, trebuie respectată. însă asta n-o opreşte să-şi destăinu- iască secretul unui obiect, aşa cum un copil îşi varsă ofu faţă de o jucărie. Vatra, locul sacru dintr-o casă, constituie obiectul potrivit pentru a-i primi mărturisirea. în povestea Fraţilor Grimm, vatra a devenit un cuptor sau o sobă care, fiind locul unde se găteşte mâncarea, reprezintă siguranţa elementară a vieţii unui cămin. însă cel mai important lucru este că, afirmându-şi demnitatea şi inviolabilitatea trupului – refuzul fetei de a-l lăsa pe băiat sa-i smulgă câteva fire de păr împotriva voinţei ei –, a ajuns la soluţia fericită. Slujnica rea n-a fost capabilă decât să plănuiască să fie – sau să pară – cine nu era. Fata cu gâştele a învăţat ca e mult mai greu să fie ea însăşi cu adevărat, dar că numai asta o va ajuta să-şi câştige o autonomie reală şi îi va schimba soarta.

FANTASMĂ, RECUPERARE, EVADARE ŞI CONSOLARE

Neajunsurile basmelor moderne pun în evidenţă elementele cele mai trainice din basmele tradiţionale. Tolkien subliniază aspectele care sunt necesare într-un basm captivant: fantasma, vindecarea, evadarea şi consolarea – vindecarea de o disperare profundă, evadarea din calea unui mare pericol şi, cel mai important, consolarea. Vorbind despre finalul fericit, Tolkien accentuează faptul că orice basm complet trebuie să aibă aşa ceva. Este o „«turnura» bruscă şi veselă... Oricât de fantastică sau de îngrozitoare ar fi o aventură, atunci când se produce, «turnura» îl poate face pe copil sau pe adult să tragă aer adânc în piept, să-i bată inima mai tare şi aproape să-i dea lacrimile”[45].

E de înţeles, deci, că atunci când copiii sunt rugaţi să numească basmele lor preferate abia dacă pomenesc vreun titlu de basm modern[46]. Multe dintre aceste poveşti noi au un final trist, nereuşind să procure evadarea şi consolarea pe care evenimentele înfricoşătoare din basme le fac necesare, ca să-l întărească pe copil pentru confruntarea cu greutăţile vieţii. Fără astfel de concluzii încurajatoare la sfârşitul poveştii, copilul va simţi că nu există nici o speranţă de a scăpa de dificultăţile din viaţa lui.

În basmul tradiţional eroul este recompensat, iar răufăcătorii îşi merită soarta, satisfăcând astfel nevoia profundă de dreptate a copilului. Cum altfel ar putea spera un copil că i se va face dreptate, când el se simte atât de des nedreptăţit? Şi cum altfel s-ar putea lăsa convins să se comporte corect când el este atât de tentat să dea curs imboldurilor lui antisociale? Chesterton remarca odată că unii copii alături de care văzuse piesa lui Maeterlinck *Pasărea albastră* au fost dezamăgiţi pentru că „nu s-a sfârşit cu o Judecată de Apoi, iar eroului şi eroinei nu li s-a revelat faptul că Pisica fusese necredincioasă, iar Câinele credincios. Asta pentru că un copil e inocent şi iubeşte dreptatea, în timp ce majoritatea dintre noi suntem răi şi, în mod natural, preferăm clemenţa”[47].

Am putea, pe bună dreptate, să nu fim de acord cu credinţa lui Chesterton în inocenţa copilului, dar are perfectă dreptate când observa că adulţii apreciază clemenţa pentru cei vinovaţi, iar asta îl nedumereşte pe copil. Mai mult, consolarea nu numai că presupune, dar este chiar rezultatul direct al

actului de justiţie (sau, în cazul cititorilor adulţi, al clemenţei).

Copilului i se pare foarte potrivit că exact ceea ce răufăcătorul vrea să-i facă eroului va sfârşi prin a fi soarta sa – asemeni vrăjitoarei din *Hänsel şi Gretel* căreia îi place friptura de copii ia cuptor, cuptor în care va pieri, sau uzurpatoarei din *Slujnică la gâşte* care suferă sentinţa concepută şi proclamată pentru altcineva. Consolarea presupune ca adevărata ordine din lume să fie restaurată; adică pedepsirea răufăcătorului, eliminarea răului din lumea eroului – după care nimic nu-l mai împiedică să trăiască fericit până la adânci bătrâneţi.

Poate ca ar trebui să mai adăugăm un element la cele enumerate de Tolkien. Cred că elementul de ameninţare este crucial într-un basm – ameninţarea existenţei fizice şi morale a eroului, aşa cum înjosirea fetei trimise să păzească gasteie e resimţită ca un impas moral de către copil. Dacă ne gândim bine, e uimitor cum eroul acceptă fără să crâcnească ameninţarea – pur şi simplu se întâmplă. Ursitoarea furioasa rosteste un blestem în *Frumoasa din pădurea adormita* si nimic nu-l poate opri să se împlinească, cel puţin într-o formă benignă. Albă-ca-Zăpada nu se întreabă de ce regina o hărţuieşte cu atâta invidie criminală, şi nici piticii, deşi o avertizează să se ferească de ea. Nu se pune nici o întrebare despre motivul pentru care maştera din *Rapunzel* vrea s-o ia pe fată de la părinţi – pur şi simplu asta i se întâmplă bietei Rapunzel. Rarele excepţii se referă la dorinţa maşterei de a-şi avantaja copiii în detrimentul eroinei, ca în *Cenuşăreasa* – dar nici acolo nu ni se spune de ce tatăl Cenuşăresei îi permite una ca asta.

în orice caz, încă de Ia începutul poveştii eroul este expus unor pericole grave. Aşa vede şi copilul viaţa, chiar şi atunci când ea se desfăşoară în circumstanţe favorabile, cel puţin în privinţa mediului exterior. Viaţa îi apare copilului ca o succesiune de perioade fără probleme brusc întrerupte atunci când se confruntă cu un pericol uriaş. S-a simţit în siguranţă, aproape fără nici o grijă pe lume, dar într-o clipă totul s-a schimbat şi lumea prietenoasă s-a transformat într-un coşmar al pericolelor. Asta se întâmplă când un părinte iubitor emite dintr-odata nişte pretenţii care par total nerezonabile şi proferează ameninţări teribile. Un copil este convins

că nu există o cauză rezonabilă pentru astfel de momente; ele pur şi simplu apar; le declanşează destinul lui inexorabil. Apoi copilul se lasă pradă disperării (şi unor eroi de basm li se întâmplă asta – stau şi plâng până ce un ajutor magic soseşte şi îi învaţă ce să facă şi cum să anihileze ameninţarea) sau încearcă să fugă de ea, să scape de o soartă teribilă, aşa cu procedează şi Albă-ca-Zăpada: „Sărmana copilă era singură şi fără speranţă în pădurea uriaşă şi într-atât de speriată... că nu ştia ce să facă. Aşa că a început să alerge, călcând pe spini şi pietre ascuţite”.

în viaţă nu există ameninţare mai mare decât aceea că vom fi părăsiţi, lăsaţi singuri. Psihanaliza a găsit o expresie pentru asta – pentru cea mai mare frică a unui om anxietatea de separare; şi cu cât suntem mai tineri, cu atât mai agonizantă este anxietatea când ne simţim părăsiţi, pentru că un copil pur şi simplu poate pieri atunci când nu este protejat şi îngrijit în mod adecvat. De aceea, cea mai mare consolare care ne poate fi oferită este că nu vom fi niciodată părăsiţi. Există un ciclu de basme turce în care eroii se pomenesc mereu în cele mai imposibile situaţii, dar reuşesc să scape de pericol îndată ce-şi găsesc un prieten. De exemplu, într-un basm celebru, Iskender provoacă duşmănia mamei sale, care îl forţează pe tată să-l pună într-un sicriu şi să-l abandoneze în voia valurilor oceanului. Ajutorul lui Iskender vine din partea unei păsări verzi care îl salvează din nenumăratele pericole, unul mai înfricoşător ca altul. Pasărea îl asigură de fiecare dată pe Iskender cu vorbele: „Să ştii că nu eşti niciodată singur”[48]. Aceasta este, aşadar, consolarea supremă, similară cu cea din basmul tradiţional: „Apoi au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi”.

Fericirea şi împlinirea, consolările supreme ale basmului, au o semnificaţie dublă. De exemplu, uniunea permanentă a unui prinţ şi a unei prinţese simbolizează integrarea unor aspecte disparate ale personalităţii – psihanalitic vorbind, şinele, eul şi supraeul – şi obţinerea unei armonii între mai sus menţionatele tendinţe discordante ale principiilor masculine şi feminine, aşa cum au fost discutate în legătură cu finalul *Cenuşăresei*.

Etic vorbind, uniunea simbolizează, prin pedepsirea şi eliminarea răului, unitatea morală la cel mai înalt nivel; în acelaşi timp, anxietatea de

separare este definitiv depăşită prin instituirea unei relaţii personale extrem de satisfăcătoare cu partenerul ideal. în funcţie de basm şi de problema psihologică sau stadiul de dezvoltare cărora li se **adresează** în principal, această uniune ia diferite forme exterioare, deşi semnificaţia intrinsecă e întotdeauna aceeaşi

De exemplu, în *Praporul şi surioara* cei doi nu se despart pe aproape întreg parcursul poveştii; ei reprezintă cele două dimensiuni, spirituală şi animală, ale personalităţii noastre, care devin separate doar pentru a se integra în scopul atingerii fericirii umane. însă principala ameninţare apare după ce sora s-a căsătorit cu regele şi a dat naştere unui copil, când e înlocuită de uzurpatoarea malefică. Totuşi, sora se întoarce seară de seară pentru a avea grijă de copil şi de fratele-caprior. Salvarea ei e descrisă astfel: „Regele... i-a sărit în întâmpinare şi a zis: «Nu poţi fi altcineva decât scumpa mea soţie». La care ea a răspuns: «Da, sunt scumpa ta soţie», iar în acea clipă a fost redată vieţii prin mila lui Dumnezeu, proaspăta, roşie-n obraji şi sănătoasă". Consolarea supremă trebuie să aştepte până când tot răul este izgonit: „Vrăjitoarea a fost aruncată în foc şi a trebuit să ardă în chinuri groaznice până a murit. în timp ce se prefăcea în cenuşă, micuţul căprior s-a întors printre ei cu chip omenesc şi astfel frăţiorul şi surioara au trăit împreună fericiţi până şi-au aflat sfârşitul". Aşadar, „finalul fericit", ultima consolare, constă atât în integrarea personalităţii, cât şi în formarea unei relaţii permanente.

La suprafaţă lucrurile stau altfel în *Hănsel şi Grefei* Aceşti copii ating un grad superior de umanitate de îndată ce vrăjitoarea arde şi moare, ceea ce e simbolizat prin comorile pe care le obţin de pe urma ei. însă, cum cei doi nu sunt nicidecum aproape de vârsta căsătoriei, stabilirea relaţiilor umane care vor înlătura pentru totdeauna anxietatea de separare nu este simbolizată prin căsătoria lor, ci prin fericita întoarcere acasă, la tată, unde acum – odată cu moartea celuilalt personaj negativ, maştera – „toate grijile au dispărut şi toţi au trăit împreună în pură desfătare".

în comparaţie cu ceea ce aceste finaluri juste şi consolatoare comunică despre evoluţia eroului, în multe dintre basmele moderne suferinţele lui, deşi extrem de impresionante, par lipsite de scop pentru

că nu conduc spre stadiul suprem al existenţei umane. (Aşa naive cum par, căsătoria prinţului şi prinţesei şi moştenirea regatului, domnia în pace şi fericire înseamnă pentru copil cea mai înaltă formă de existenţă, deoarece conţin tot ce îşi doreşte: să-şi guverneze regatul – propria-i viaţa – cu succes, în pace şi să fie fericit în uniunea cu cel mai râvnit partener, care nu-l va părăsi niciodată.)

Eşecul vindecării şi consolării se întâmplă cu adevărat în realitate, iar asta nu îl încurajează pe copil să înfrunte viaţa cu tenacitatea care-i va permite să accepte ideea că numai încercările grele îl pot conduce spre o formă de existenţă superioară. Consolarea este cel mai mare serviciu pe care un basm îl poate face unui copil: încrederea că, în ciuda tuturor încercărilor prin care trebuie să treacă (ca ameninţarea cu părăsirea în *Hansel şi Greteh* gelozia părintelui în *Albă-ca-Zăpada* sau a surorilor în *Cenuşăreasa;* mânia devoratoare a uriaşului din *fack şi vrejul de fasole;* cruzimea forţelor răului în *Frumoasa din pădurea adormită*), nu numai că va învinge, dar forţele răului vor fi înfrânte odată pentru totdeauna şi nu-i vor mai ameninţa liniştea.

Basmele înfrumuseţate şi cenzurate sunt pe bună dreptate respinse de orice copil care le-a auzit în forma originală. Copilului nu-i convine ca surorile Cenuşăresei să scape fără nici o pedeapsă şi nici ca ele să fie egalele Cenuşăresei. O astfel de mărinimie nu-l impresionează favorabil şi nici nu va vrea s-o accepte din partea unui părinte care înfrumuseţează povestea în aşa fel încât şi personajul pozitiv, şi cel negativ sunt recompensate. Copilul ştie mai bine ce are nevoie să audă. Când unui copil de şapte ani i s-a citit *Albă-ca-Zăpada-,* un adult, de teamă să nu tulbure mintea copilului, a încheiat cu nunta Albei-ca-Zăpada. Copilul, ştiind povestea, a reacţionat prompt: „Şi ce s-a întâmplat cu pantofii de fier înroşit care au ucis-o pe regina cea rea?" Copilul crede că totul e bine în lume şi se poate simţi în siguranţă numai dacă răul este pedepsit în final.

Asta nu înseamnă că basmul nu reuşeşte să ţină cont de marea diferenţă dintre rău în sine şi consecinţele nefericite ale unui comportament egocentric. *Rapunzel* ilustrează această teză. în ciuda faptului că Rapunzel e obligată să trăiască în pustiu „într-o mare tristeţe şi sărăcie", vrăjitoarea nu e pedepsită pentru asta. Evenimentele poveştii o

justifică. Rapunzel e botezată după cuvântul german pentru fetică (o legumă europeană folosită în salate), iar numele ei este cheia celor întâmplate. în timp ce e gravidă cu Rapunzel, mamei i se face brusc poftă de fetică, care creşte în grădina împrejmuită a vrăjitoarei. Ea îşi convinge soţul să intre în grădina interzisă şi să fure verdeaţa. A doua oară când face asta, bărbatul e prins de vrăjitoarea care îl ameninţă că-l va pedepsi amarnic. Soţul se apără: e vina soţiei gravide şi a poftei incontrolabile de fetică. Mişcată de poveste, vrăjitoarea îl lasă să culeagă cât îi poftеşte inima, cu condiţia „să-mi dai mie copilul după naştere. O va duce foarte bine la mine şi voi avea grijă de el ca o mamă". Tatăl e de acordL Astfel, vrăjitoarea ajunge să aibă grijă de Rapunzel pentru că părinţii în primul rând i-au încălcat domeniul, iar în al doilea rând au fost de acord să i-o dea pe fată. Aşadar, vrăjitoarea a dorit-o pe Rapunzel mai mult decât au dorit-o părinţii ei, sau cel puţin aşa pare.

Totul merge bine până când Rapunzel împlineşte doisprezece ani – adică, aşa cum trebuie să ghicim din poveste, atinge vârsta maturităţii sexuale. Atunci se iveşte pericolul ca ea sa şi părăsească mama adoptivă. E adevărat, vrăjitoarea egoistă încearcă s-o ţină pe Rapunzel cu orice preţ, închizându într-o cameră secretă din turn. Deşi e greşit să-i răpeşti unei fete libertatea, dorinţa disperată a vrăjitoarei de a n-o lăsa pe Rapunzel să plece nu apare ca o crimă gravă în ochii unui copil care doreşte cu disperare să fie reţinut de părinţi.

Vrăjitoarea o vizitează în turn pe Rapunzel căţărându-se pe cosiţele ei – aceleaşi cosiţe care îi permit să stabilească o relaţie cu prinţul. Astfel este simbolizat transferul unei relaţii cu părintele la una cu iubitul. Rapunzel sigur ştie cât de teribil de importantă este ea pentru vrăjitoarea mamă-surogat, pentru că în această poveste apare o scăpare „freudi- ana" rară în basme: Rapunzel, simţindu-se în mod evident vinovată pentru întâlnirile clandestine cu prinţul, îşi dă în vileag secretul atunci când o întreabă pe vrăjitoarea neştiutoare: „Cum se face că eşti cu mult mai greu de tras sus decât tânărul fiu de rege?".

Chiar şi un copil ştie că nimic nu stârneşte mai multă furie decât dragostea trădată. Iar Rapunzel, chiar şi atunci când se gândeşte la prinţul ei, ştie că vrăjitoarea o iubeşte. Deşi dragostea egoistă e greşită

şi întotdeauna este menită eşecului, aşa cum se întâmplă şi în cazul vrăjitoarei, copilul înţelege, iarăşi, că dacă iubim pe cineva în exclusivitate atunci nu vrem ca altcineva să se bucure de acea persoană şi să ne văduvească de iubirea ei. Să iubeşti atât de egoist şi de nebuneşte e greşit, dar nu e o fărădelege. Vrăjitoarea nu l distruge pe prinţ; tot ce face e să se bucure când el rămâne fără Rapunzel, la fel ca şi *ea.* Tragedia prinţului e din vina lui: disperat că Rapunzel a dispărut, se aruncă din turn şi cade în spinii care îl orbesc. Comportându-se atât de egoist **şi iresponsabil,** vrăjitoarea pierde competiţia – dar, din moment ce acţiunile ei au izvorât din prea multă dragoste faţă de Rapunzel, nu din răutate, n-o loveşte nici o nenorocire în final.

Am menţionat mai devreme cât de liniştitor e pentru un copil ca, într-un mod simbolic, să i se spună că posedă în corpul lui mijloacele de a obţine ceea ce doreşte – aşa cum prinţul ajunge la Rapunzel căţărându-se pe cosiţele ei. Finalul fericit este din nou declanşat de corpul lui Rapunzel: lacrimile ei îl tămăduiesc pe iubit şi apoi se întorc în regatul lor.

Rapunzel ilustrează fantasma, evadarea, vindecarea şi consolarea, deşi multe alte basme folclorice ar face-o la fel de bine. Naraţiunea decurge pe măsură ce o faptă este contrabalansată de alta, succedându-se cu o rigoare etică geometrică: fetica (Rapunzel) furată ajunge fetica înapoiată de unde fusese iniţial forată. Egoismul mamei care-l forţează pe soţ să comită infracţiunea este balansat de egoismul vrăjitoarei care intenţionează să păstreze fata pentru ea însăşi. Elementul fantastic este cel care asigură consolarea din final: puterea corpului este imaginativ exagerată prin cosiţele extrem de lungi pe care cineva poate să se caţere într-un turn şi prin lacrimile care pot reda lumina ochilor. Dar ce altă sursă mai sigură de vindecare avem decât propriul nostru corp?

Atât Rapunzel cât şi prinţul se comportă imatur: el o spionează pe vrăjitoare şi se caţără în turn pe ascuns, în loc să-i mărturisească deschis dragostea pentru Rapunzel. Iar Rapunzel nu este nici ea sinceră, pentru că nu mărturiseşte ce a tăcut, în afara scăpării freudiene. De aceea, plecarea din turn şi de sub dominaţia vrăjitoarei nu declanşează imediat finalul fericit. Atât Rapunzel cât şi prinţul trebuie să treacă printr-o perioadă de încercări şi

rătăciri, printr-o etapă de creştere interioară prin suferinţă – ceea ce e valabil pentru mulţi eroi de basm.

Copilul nu este conştient de procesele lui interioare, de aceea acestea sunt externalizate în basm şi ilustrate simbolic prin acţiuni care reprezintă zbuciumări interioare şi exterioare. Dar dezvoltarea personală necesită şi o concentrare profundă. Acest lucru e în mod caracteristic simbolizat în basme prin anii care trec lipsiţi de orice eveniment manifest şi care sunt indiciul unei dezvoltări interne în linişte. Astfel, eliberarea fizică a unui copil de sub dominaţia părinţilor e urmată de o perioadă de vindecare, de câştigare a maturităţii.

În poveste, după exilarea lui Rapunzel în pustiu, vine vremea când ea nu mai e îngrijită de mama-surogat, şi nici prinţul de către părinţi. Amândoi trebuie să înveţe să aibă grijă de ei înşişi, chiar şi în cele mai teribile circumstanţe. Imaturitatea lor relativă este sugerată prin faptul că nu mai nutresc nici o speranţă – a nu avea încredere în viitor înseamnă de fapt a nu avea încredere în tine. De aceea, nici prinţul, nici Rapunzel nu sunt în stare să se caute unul pe altul cu determinare. El, ni se spune, „a orbe- căit prin pădure, n-a mâncat decât fragi şi rădăcini, iară să poată face altceva decât să plângă şi să se tânguiască de pierderea iubitei”. Nu ni se spune nimic pozitiv nici despre Rapunzel; şi ea trăieşte în mizerie, se tânguie şi îşi plânge soarta. Trebuie să presupunem, fără îndoială, că pentru amândoi este vorba de o perioadă de creştere, de descoperire a sinelui, o perioadă de vindecare. În final, ei sunt nu numai gata să se salveze unul pe celălalt, dar şi să-şi asigure unul altuia o viaţă bună.

DESPRE CUM SE SPUN BASMELE

Pentru a-şi putea atinge pe deplin intenţiile de consolare, sensurile simbolice şi în special semnificaţiile interpersonale, un basm ar trebui mai degrabă spus decât citit. Dacă este citit, ar trebui citit cu implicare emoţională faţă de poveste şi faţă de copil, cu empatie faţă de ceea ce povestea poate însemna pentru el. *Spunerea* este preferabilă citirii pentru că permite o mai mare flexibilitate.

A mai fost menţionat aici faptul că basmul popular, ca formă distinctă faţă de cele inventate mai recent, este un rezultat al formulării şi reformulării

poveştii prin spunerea ei de milioane de ori de către adulţi diferiţi altor adulţi şi copii. Fiecare narator, în timp ce povestea, omitea sau adăuga noi elemente pentru a o face mai semnificativă pentru el însuşi şi pentru ascultătorul pe care îl cunoştea îndeaproape. Când se adresa unui copil, adultul reacţiona la ceea ce surprindea din reacţiile copilului. Astfel, naratorul îşi lăsa înţelegerea inconştientă a mesajului poveştii să fie influenţată de către cea a copilului. Naratorii succesivi au adaptat povestea întrebărilor puse de copil, încântării şi spaimei pe care acesta le exprima deschis sau le indica prin felul în care se ghemuia mai aproape lângă adult. Respectarea strictă a cuvântului tipărit îi răpeşte mult unui basm. Pentru ca spunerea poveştii unui copil să fie eficace în cel mai înalt grad, ea trebuie să fie un eveniment interpersonal, influenţat de cei care participa la el.

Însă nu se poate nega nici posibilitatea că această experienţă să prezinte şi anumite pericole. Un părinte care nu-şi înţelege foarte bine copilul sau e prea preocupat de ceea ce se petrece în propriul său inconştient tinde să aleagă basmul pe care-l va spune în funcţie de nevoile *sale* – înaintea celor ale copilului. Dar chiar şi atunci nu este totul pierdut. Copilul va putea să-şi dea seama mai bine ce-l mişcă pe părinte, ceea ce e de mare interes pentru el, ajutându-l să înţeleagă mai bine motivaţiile celor mai importanţi oameni din viaţa lui.

Un asemenea exemplu a avut loc atunci când un tată era pe punctul de a pleca de acasă lăsându-şi băiatul de cinci ani în grija soţiei, mult mai competentă ca părinte decât el şi pe care nu fusese în stare să o ajute prea mult în ultima vreme. îşi făcea griji că băiatul va fi complet sub controlul mamei, pe care o considera mult prea dominatoare, în special atunci când el nu era în preajmă. într-o seară, băiatul l-a rugat pe tata să-i spună o poveste înainte de culcare. Tatăl a ales *Hănsel şi Greteh* iar când a ajuns la momentul în care Hănsel e vârât în cuşcă la îngrăşat, pentru a fi mâncat de vrăjitoare, a început să caşte spunând că e prea obosit să continue; l-a lăsat pe băiat, s-a culcat şi a adormit. Astfel, Hănsel a fost abandonat în mâna vrăjitoarei fără să-i poată sări cineva în ajutor – aşa cum tatăl credea că o să-şi lase fiul în grija dominatoarei soţii.

Deşi avea doar cinci ani, băiatul a înţeles că tatăl lui era pe cale să-l abandoneze, că o considera

pe mama lui o persoană periculoasă şi că nu vedea ce-ar putea face pentru a-şi proteja sau salva fiul. După o noapte nu prea bună, copilul a ajuns la concluzia că, din moment ce nu exista vreo speranţă ca tatăl să aibă grijă de el aşa cum ar fi trebuit, n-avea altă soluţie decât să încerce să se înţeleagă cu mama. A doua zi i-a spus mamei ce se întâmplase şi a adăugat spontan că ştia că întotdeauna mama va avea grijă de el, chiar dacă tatăl lui nu va fi prin preajmă.

Din fericire, nu numai că un copil ştie cum să rezolve astfel de distorsionări ale basmelor provocate de părinţi, dar are şi un fel aparte de a rezolva anumite elemente ale poveştii care se derulează contrar nevoilor lui emoţionale. El modifică povestea şi o memorează fie modificată faţă de versiunea originală, fie adăugând detalii noi. Desfăşurarea fantastică a evenimentelor din aceste poveşti încurajează schimbări spontane; poveştile care neagă iraţionalul din noi nu permit atât de uşor astfel de variaţiuni. Este fascinant să treci în revistă schimbările pe care şi cele mai populare basme le suportă în minţile unor oameni, fără să mai punem la socoteală faptul că poveştile în cauză sunt atât de bine cunoscute.

Un băiat a inversat povestea lui Hănsel şi Gretel în aşa fel încât Gretel a fost cea pusă în cuşcă şi lui Hănsel i-a venit ideea folosirii unui os pentru a o păcăli pe vrăjitoare, îmbrâncind-o în cuptor şi eliberând-o pe Gretel. Alte dis- torsionări, de gen feminin, au adaptat basmul necesităţilor individuale specifice: o fată şi-a amintit că tatăl a fost cel care a insistat să alunge copiii, în ciuda implorărilor soţiei, şi că a făcut-o fără ca femeia să ştie.

O tânără îşi amintea *Hamei şi Gretel* mai mult ca o poveste care descrie dependenţa lui Gretel de fratele mai mare, repugnându-i „şovinismul masculin" al acestuia. Conform amintirilor ei – şi pretindea că-şi aminteşte totul cu exactitate –, Hănsel a fost cel care pus la cale evadarea, ca apoi s-o împingă pe vrăjitoare în cuptor şi s-o elibereze pe Gretel. Recitind povestea, a fost foarte surprinsă cum memoria ei distorsionase anumite detalii, dar şi-a dat seama că în timpul copilăriei se complăcuse în dependenţa faţă de fratele puţin mai mare sau, cum a spus ea: „Nu eram gata să-mi accept propria putere şi responsabilităţile implicate de ea". Dar a mai existat un motiv pentru care această distorsionare s-a

produs în prima parte a adolescenţei. în timp ce fratele ei era plecat peste hotare, mama a decedat, iar ea a trebuit sa se ocupe de toate aranjamentele necesare incinerării. De aceea, chiar şi cu ocazia recitirii basmului ca adult, ideea că Gretel era responsabilă pentru arderea de vie a vrăjitoarei îi provoca repulsie; îi reamintea dureros de episodul incinerării mamei. în inconştient, ea înţelesese bine povestea, chiar şi faptul că vrăjitoarea reprezenta maştera faţă de care toţi nutrim sentimente negative, dar ne simţim vinovaţi pentru că le-am avut. Altă fata şi-a amintit în detaliu cum participarea Cenuşăresei la bal a fost posibilă cu ajutorul tatălui eroinei, în ciuda protestelor mamei vitrege.

Am menţionat înainte că, în mod ideal, spunerea unui basm ar trebui să constituie un eveniment interpersonal la care adultul şi copilul să participe ca parteneri egali, cum nu este cazul atunci când copilului i se citeşte povestea. Un episod din copilăria lui Goethe ilustrează această nuanţă.

Cu mult înainte ca Freud să vorbească despre sine şi su- praeu, Goethe, din propria experienţă, a ghicit că aceştia erau pilonii structurali ai personalităţii Din fericire pentru el, fiecare instanţă era reprezentată de către un părinte. „De la tatăl meu am moştenit siguranţa, seriozitatea în urmărirea unui scop în viaţă; de la mama am moştenit dragostea de viaţă şi plăcerea de a ţese fantezii”[49]. Goethe ştia că, pentru a putea îndrăgi viaţa, pentru a face munca asiduă suportabilă, avem nevoie de o imaginaţie bogată. Felul în care Goethe a dobândit dragostea de viaţă şi încrederea în sine graţie basmelor spuse de mama sa ilustrează maniera în care acestea ar trebui spuse, aducându-i pe copil şi pe părinte mai aproape unul de celălalt, prin contribuţia individuală a fiecăruia. Mama lui Goethe îşi amintea la bătrâneţe:

„Aerul, focul, apa şi pământul i le-am prezentat ca pe nişte prinţese frumoase şi astfel tot ce reprezenta natura a fost înzestrat cu un înţeles mai profund. Am inventat amândoi drumuri printre stele şi ne-am gândit la câte minţi luminate am putea întâlni... Mă sorbea din ochi; iar dacă soarta vreunui favorit al lui nu corespundea cu ceea ce dorea el, i se putea citi furia pe faţă sau din eforturile pe care le făcea de a nu izbucni în lacrimi. Uneori intervenea spunându-mi: «Mamă, prinţesa *nu* se va căsători cu croito- raşul amărât chiar dacă el omoară uriaşul»,

iar atunci mă opream, amânând catastrofa pentru seara următoare. Deseori imaginaţia mea era înlocuită de a lui; şi după ce a doua zi aranjam povestea astfel ca forţele destinului să se conformeze sugestiilor lui, îi spuneam: «Ai ghicit, chiar aşa s-a întâmplat», iar el era foarte emoţionat, îl vedeai cum îi bate inima mai tare”[50].

Nu orice părinte poate inventa poveşti la fel de bine ca mama lui Goethe – care era recunoscută ca o mare povestitoare de basme. Ea spunea o poveste după cum simţeau lăuntric ascultătorii că ar trebui să se petreacă lucrurile în poveste, iar aceasta era considerată modalitatea corectă de a le spune. Din păcate, multor părinţi moderni nu li s-au spus basme în copilărie; dacă în copilărie a fost privat de imensa desfătare şi îmbogăţire a vieţii interioare pe care aceste poveşti le aduc unui copil, nici cel mai bun părinte nu-i poate oferi spontan copilului sau ceea ce el însuşi nu a experimentat. În astfel de cazuri, înţelegerea intelectuală a importanţei pe care o poate avea un basm pentru copil şi a motivelor trebuie să înlocuiască empatia directă bazată pe amintirile din propria copilărie.

Când vorbim despre înţelegerea intelectuală a semnificaţiilor basmelor, trebuie subliniat că nu ajută la nimic să abordăm spunerea poveştii cu intenţii didactice. Dacă pe parcursul acestei cărţi, în diverse contexte, se menţionează că basmele îl ajută pe copil sa se înţeleagă pe sine, că îi îndrumă să găsească soluţii pentru problemele care îl frământă etc., această afirmaţie este întotdeauna una metaforică. Dacă ascultarea unui basm îi permite copilului să realizeze acest lucru, nu asta au urmărit în mod conştient nici cei care în trecutul îndepărtat au inventat basmul, nici cei care, spunându-l din nou, îl retransmit altor generaţii. Scopul spunerii unui basm ar trebui să fie acela exprimat de mama lui Goethe: o desfătare împărtăşită cu o poveste, deşi ceea ce determină această desfătare poate fi total diferit pentru copil şi pentru adult. În timp ce copilul e cucerit de fantezie, adultul poate fi fermecat de bucuria resimţită de copil; dacă un copil se simte entuziasmat de faptul că se înţelege mai bine, încântarea adultului în timpul poveştii poate proveni din surpriza trăită de copilul care se recunoaşte într-un personaj.

înainte de toate, basmul este o operă de artă, despre care Goethe spunea în prologul din *Faust:* „Cine dă mult, da multora ceva”[51] (n. tr. – traducere de Lucian Blaga). Aceasta implică faptul că nici o încercare deliberată de a oferi ceva specific unei persoane anume nu poate constitui scopul unei opere de artă. Ascultarea unui basm şi receptarea imaginilor din el pot fi comparate cu împrăştierea seminţelor: doar câteva vor prinde rădăcini în mintea copilului. Unele vor germina imediat în mintea conştientă; altele vor stimula procesele inconştientului. Altele vor trebui să aştepte vreme îndelungată până când mintea copilului va atinge stadiul propice încolţirii lor, iar multe nu vor prinde rădăcini niciodată. Dar acele seminţe care au căzut pe solul potrivit vor deveni flori frumoase şi copaci solizi – adică vor valida sentimente importante, vor stimula intuiţii, vor hrăni speranţa, vor reduce anxietăţi – şi atunci vor îmbogăţi viaţa copilului pentru totdeauna. A spune un basm cu alt scop decât cel de a-i îmbogăţi orizontul unui copil transformă povestea într-una moralizatoare, într-o fabulă sau în alt experiment didactic care în cel mai bun caz se adresează minţii conştiente a copilului, în timp ce apelul direct la mintea inconştientă constituie unul dintre cele mai mari merite ale acestui gen de literatură.

Dacă un părinte îi spune copilului basme aşa cum ar trebui – cu sentimentele pe care i le stârneşte atât reamintirea semnificaţiei pe care o avea pentru el povestea în copilărie, cât şi semnificaţia diferită din prezent; şi cu sensibilitate faţă de motivele pentru care copilul său poate desprinde o semnificaţie personală ascultând povestea –, atunci, în timp ce ascultă, copilul simte că i se înţeleg cele mai intime aspiraţii, cele mai înflăcărate dorinţe, cele mai grave anxietăţi şi tristeţi, precum şi cele mai ambiţioase speranţe. Din moment ce povestea spusă de părinte îl iluminează într-un mod ciudat cu privire la ceea ce se petrece în aspectele întunecate şi iraţionale ale minţii lui, acest lucru îi demonstrează copilului că nu este singur în lumea lui imaginara, că este însoţit de persoana de care are nevoie şi o iubeşte cel mai mult. în aceste circumstanţe favorabile, basmele îi oferă sugestii despre cum ar trebui să facă faţă trăirilor sale interioare. Povestea îi comunică o înţelegere intuitivă, sub- conştientă a propriei sale naturi şi îi

sugerează ce-i poate rezerva viitorul dacă îşi confirmă potenţialul pozitiv. El intuieşte prin intermediul basmelor că a fi uman în lumea noastră înseamnă să accepţi provocările dificile, dar şi să ai parte de minunate aventuri existenţiale.

Semnificaţia unui basm nu trebuie niciodată „explicată" copilului. însă înţelegerea mesajului din basm de către povestitor este importantă pentru mintea preconştientă a copilului. Faptul ca povestitorul înţelege mai multe niveluri de sens existente în basm îl ajută pe copil să desprindă indicii care îl fac să se înţeleagă mai bine. Totodată, rafinează sensibilitatea adultului în selectarea acelor poveşti care sunt cele mai potrivite stadiului de dezvoltare al copilului şi dificultăţilor psihologice specifice cu care este confruntat pe moment.

Basmele descriu stări de spirit cu ajutorul imaginilor şi al acţiunilor. Aşa cum un copil recunoaşte nefericirea şi tristeţea când cineva plânge, tot aşa un basm nu trebuie să explice nefericirea în detaliu. Când mama Cenuşăresei moare, nu ni se spune că fiica a jelit-o sau a ţinut doliu, simţindu-se singură şi pierdută, părăsită şi disperată, ci pur şi simplu că „în fiecare zi mergea la mormântul mamei şi plângea".

În basme, procesele interne sunt transpuse în imagini vizuale. Când eroul este confruntat cu probleme interioare dificile care par a nu avea rezolvare, nu este descrisă starea lui psihologică; în loc de asta, povestea îl plasează într-o pădure de nepătruns, rătăcit, neştiind încotro s-o apuce, disperat că nu găseşte o cale de ieşire. Pentru oricine a ascultat sau a citit basme, imaginea şi sentimentul de a fi rătăcit într-o pădure deasă şi întunecată sunt de neuitat.

Din păcate, mulţi contemporani nu apreciază basmele pentru că le judecă după standarde total nepotrivite. Dacă sunt

interpretate ca descrieri ale realităţii, atunci poveştile sunt într-adevăr revoltătoare sub toate aspectele – cruzimea, sadismul şi multe altele. Dar, ca simboluri ale unor evenimente sau probleme psihologice, aceste poveşti sunt foarte adevărate

.încântarea unui copil sau indiferenţa faţă de un basm depinde în mare măsură de atitudinea povestitorului faţă de basmul respectiv. Bunica iubitoare care îi spune o poveste unui copil ghemuit în poala ei, ascultând-o fermecat, va transmite ceva radical diferit de un părinte plictisit de povestea pe care o citeşte mai multor copii de vârste diferite dintr-un fel de datorie. Participarea activă a adultului la spunerea unui basm contribuie esenţial şi îmbogăţeşte mult receptarea acestuia de către copil, li permite afirmarea personalităţii prin intermediul unei experienţe specifice împărtăşite cu o alta fiinţă umana care, deşi adultă, poate aprecia corect sentimentele şi reacţiile unui copil.

I

1

Dacă, în timp ce povestim, nu reverberează în noi chinurile rivalităţii dintre

fraţi şi senzaţia
disperată că este
respins pe care o
încearcă un copil atunci
când crede că nu este
pe deplin apreciat;
sentimentele lui de
inferioritate când
propriul său corp îl
dezamăgeşte; senzaţia
de cruntă inadecvare
atunci când el sau alţii
aşteaptă îndeplinirea
unor sarcini care par
herculeene; teama lui de
aspectele „animalice”
ale actului sexual; şi
dacă nu-i sugerăm
modalitatea în care
toate acestea şi altele
pot fi depăşite – atunci îl
trădăm pe copil. În
această trădare, eşuăm

şi în a-i insufla convingerea că, după depăşirea tuturor obstacolelor, îl aşteaptă un viitor minunat – şi numai această credinţă îi poate da tăria de a creşte sănătos, în siguranţă, cu încredere şi respect de sine

.PARTEA A DOUA

PETĂRÂMULBASMULUI

IHĂNSELŞIGRETEL

Hänsel şi Greteî începe realist Părinţii sunt săraci şi îşi fac griji dacă vor fi în stare să-şi crească copiii. în timpul nopţii discută situaţia în care se află şi cum ar putea-o rezolva. Chiar şi la acest nivel de suprafaţă, basmul popular comunică un adevăr important, deşi neplăcut: sărăcia şi lipsurile nu îmbogăţesc caracterul unui om, ba chiar îl fac mai egoist, mai puţin sensibil la suferinţa altora şi astfel înclinat să se dedea la fapte criminale.

Basmul exprimă în cuvinte şi acţiuni ceea ce se petrece în mintea copiilor. în termenii anxietăţii dominante, Hänsel şi Gretel îşi suspectează părinţii că plănuiesc să-i abandoneze, Un copil mic, care se trezeşte înfometat în puterea nopţii, se simte ameninţat ca ar putea fi abandonat şi total respins, sentimente resimţite sub forma fricii de inaniţie. Proiectându-şi anxietatea interioară asupra acelora de care se tem că i vor alunga, Hänsel şi Gretel sunt convinşi că părinţii lor plănuiesc să-i lase să moară de foame! în concordanţă cu imaginaţia anxioasă a copilului, ni se spune că până acum părinţii au reuşit să-şi hrănească copii, dar acum sunt vremuri foarte grele.

Mama reprezintă sursa de alimente pentru copii, iar acum ei o percep ca abandonându-i în mijlocul sălbăticiei.

Copilul simte anxietate şi profundă dezamăgire atunci când mama nu mai pare motivată să-i satisfacă toate nevoile alimentare, ceea ce îl face să creadă că a devenit neiubitoare, egoistă, rece. însă, pentru că ştiu că au nevoie disperată de părinţii lor, copiii încearcă să se întoarcă acasă după ce au fost abandonaţi. De fapt, Hănsel reuşeşte să găsească drumul spre acasă atunci când sunt părăsiţi prima oară. înainte ca un copil să aibă curajul să se îmbarce în călătoria care-i va permite să se descopere pe sine, să devină o persoană independentă cunoscând lumea, singurele iniţiative pe care le poate avea constau în încercările de a reveni la pasivitate, de a-şi asigura satisfacţiile prin dependenţă eternă. *Hänsel şi Gretel* ne spune că acest lucru nu va funcţiona pe termen lung.

întoarcerea copiilor acasă, încununată de succes, nu rezolvă nimic. Efortul lor de a-şi continua viaţa de dinainte de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat e zadarnic. Frustrările continuă, iar mama devine tot mai vicleană în încercările ei de a scăpa de copii.

Implicit, povestea vorbeşte despre consecinţele debili- t inte ale încercării de a rezolva problemele vieţii prin re- gresie şi negare, ceea ce reduce capacitatea cuiva de a găsi soluţiile adecvate. Prima oară în pădure, Hănsel se foloseşte corect de inteligenţa lui, marcând drumul dinspre casă cu pietricele albe. A doua oară, nu se mai descurcă atât de bine – el, care trăia atât de aproape de pădure, trebuia să fi ştiut că păsările vor ciuguli firimiturile de pâine. în loc de asta, Hănsel ar fi putut să memoreze reperele drumului la dus pentru a găsi calea de întoarcere. Dar, complăcându-se în negare şi regresie – întoarcerea acasă –, Hănsel a pierdut mult din iniţiativa şi abilitatea lui de a gândi limpede. Teama de înfometare l-a determinat să se întoarcă, aşa că acum nu poate să se gândească decât la mâncare ca soluţie de ieşire din situaţia gravă în care se afla. Pâinea reprezintă aici hrana în general, „firul vieţii" – imagine pe care Hansel o interpretează literal, din pricina anxietăţii. Asta demonstrează efectele limitative ale fixării, din cauza fricii, la un nivel primitiv de dezvoltare.

Hansel şi Gretel personifică anxietăţile şi dificultăţile de învăţare ale unui copil care trebuie să-

şi învingă şi să-şi sublimeze dorinţele primitive şi repetitive, deci distructive. Copilul trebuie să înveţe că, dacă nu se eliberează de ele, părinţii sau societatea îl vor forţa s-o facă, împotriva voinţei lui, la fel cum s-a întâmplat mai înainte, când mama sa l-a înţărcat atunci când a considerat că venise vremea. Povestea conferă o expresie simbolică acestor trăiri interioare legate nemijlocit de figura mamei. De aceea tatăl rămâne o figură vagă şi ineficientă de-a lungul întregii poveşti, aşa cum îi apare copilului în prima parte a vieţii, când mama este singura importantă, atât în aspectele benigne cât şi în cele primejdioase.

Frustraţi de incapacitatea lor de a găsi în realitate o soluţie la problemă, pentru că recursul la hrană nu le garantează siguranţa (firimiturile de pâine care marchează drumul), Hansel şi Gretel se lasă complet în voia regresiei orale. Căsuţa din turtă dulce reprezintă o existenţă bazată pe cele mai primitive satisfacţii. Purtaţi de valul poftei necontrolate, copiii nici nu se gândesc că vor ajunge *sa* distrugă ceea ce îi adăposteşte şi le oferă siguranţă, deşi păsările care au ciugulit firimiturile de pâine ar fi trebuit să fie un avertisment de luat în seamă despre consecinţele devorării impulsive.

Devorând acoperişul şi fereastra casei din turtă dulce, copiii dovedesc că sunt dispuşi să mănânce într-atât încât să lase pe cineva fără casă, o teamă proiectată în personajele părinţilor ca motivul abandonării. În ciuda vocii care întreabă: „Cine ronţăie din căsuţa mea?” copiii se amăgesc dând vina pe vânt şi continuă să „mănânce fără să le pese de nimic”.

Casa din turtă dulce este o imagine de neuitat: cât de incredibil de atrăgătoare şi tentanta este ca imagine şi cât de riscantă dacă nu rezişti tentaţiei. Copilul recunoaşte că, asemeni lui Hănsel şi Gretel, şi el ar dori să mănânce casa din turtă dulce, indiferent de pericole. Casa reprezintă lăcomia orală şi ispita de a-i ceda. Basmul este manualul cu ajutorul căruia copilul învaţă sa-şi descifreze gândurile în limbajul imaginilor, singurul care-i permite să se înţeleagă înainte de atingerea maturităţii intelectuale. Copilul trebuie să fie expus acestui limbaj şi trebuie să înveţe să reacţioneze la el pentru a deveni stăpânul sufletului său.

Conţinutul preconştient al imaginilor basmului este mult mai bogat decât o arată următoarele ilustrări simple, în vise, la fel ca în fantasme şi în imaginaţia copilului, casa, ca spaţiu în care locuim, poate simboliza corpul uman, de regulă cel al mamei. O casă din turtă dulce care poate fi „devorată" e un simbol al mamei care îşi alăptează pruncul din trupul ei. Astfel, casa pe care Hănsel şi Gretel o ronţăie fericiţi şi lipsiţi de griji reprezintă în inconştient mama cea bună care îşi oferă trupul drept hrană. E vorba de mama generoasă pe care fiecare copil speră s-o regăsească mai târziu, undeva în lume, atunci când propria lui mamă începe să-i impună reguli şi restricţii. De aceea, purtaţi de speranţe, Hănsel şi Gretel nu ascultă avertismentul vocii care îi întreabă ce fac – voce care reprezintă conştiinţa lor. Pierduţi în lăcomie şi pradă plăcerii produse de satisfacţia orală care pare să nege toată anxietatea orală prealabilă, copiii „credeau că au ajuns în rai".

Dar, aşa cum ne spune povestea, o astfel de voracitate tinde să fie distrugătoare. Regresia în stadiul „paradisiac" iniţial – când copilul trăieşte la sânul mamei în simbioză cu ea – anihilează orice individualism şi independenţă. Şi chiar poate pune în pericol existenţa cuiva, aşa cum arată înclinaţiile canibalice întruchipate în personajul vrăjitoarei.

Vrăjitoarea, o personificare a aspectelor distructive ale oralităţii, e la fel de pornită să înfulece copiii pe cât sunt şi ei sa devoreze casa de turtă dulce. Când copiii cedează impulsurilor neîmblânzite ale sinelui, simbolizate prin voracitatea lor incontrolabilă, risca să fie distruşi. Copiii mănâncă doar reprezentarea simbolica a mamei, casa din turtă dulce; vrăjitoarea vrea să-i mănânce chiar pe ei. Ceea ce îl învaţă pe ascultător o lecţie valoroasă: folosirea simbolurilor este benignă în comparaţie cu realitatea care le corespunde. Există o justificare şi la alt nivel a faptului că vrăjitoarea cade în cuptorul încins pentru alţii: copiii, care au o experienţă minimă şi încă învaţă să-şi controleze impulsurile, nu trebuie judecaţi după aceleaşi criterii ca adulţii, despre care se presupune ca-şi pot stăpâni mai bine pornirile instinctuale. Astfel, pedepsirea vrăjitoarei e la fel de justificată ca şi salvarea copiilor.

Planurile malefice ale vrăjitoarei îi forţează în cele din urmă pe copii să recunoască pericolele lăcomiei orale şi ale dependenţei. Pentru a supravieţui, ei trebuie să-şi asume iniţiativa şi să

realizeze că singura lor şansă stă în planificarea şi acţiunea inteligentă. Trebuie să renunţe la servitutea faţă de presiunile exercitate de sine pentru acţiona în acord cu principiile eului. Un comportament determinat de un scop şi bazat pe o interpretare inteligentă a situaţiei în care se găseşte subiectul trebuie să înlocuiască fantasmele de împlinire a dorinţelor: substituirea degetului cu un os, momind-o pe vrăjitoare să intre în cuptor.

Numai atunci când sunt recunoscute pericolele inerente unei fixaţii în oralitatea primitivă, cu toate tendinţele distructive adiacente, se deschide calea pentru a păşi într-un stadiu superior de dezvoltare. Atunci descoperim că mama bună şi generoasă era ascunsă în adâncul celei rele şi distructive, pentru că pot fi obţinute adevărate comori: copiii moştenesc bijuteriile vrăjitoarei care se dovedesc foarte valoroase după ce revin acasă – adică după ce îşi regăsesc părintele cel bun. Asta sugerează că, după ce copiii îşi depăşesc anxietatea orală şi se eliberează de recursul la satisfacţii orale pentru crearea senzaţiei de securitate, ei se pot elibera şi de imaginea mamei ameninţătoare – vrăjitoarea – şi redescoperă părinţii buni a căror înţelepciune superioară – comorile împărtăşite – îi răsplăteşte pe toţi.

Ascultând *Hansel şi Gretel* în repetate rânduri, nici un copil nu trece cu vederea că păsările ciugulesc firimiturile de pâine şi astfel îi împiedică pe cei doi copii să se întoarcă acasă fără a trăi mai întâi marea aventură. Tot o pasăre îi conduce pe cei doi la căsuţa din turta dulce şi numai datorită altei păsări reuşesc să găsească din nou drumul spre casă. Asta îi permite copilului – care se raportează la animale diferit decât se raportează adulţii – o pauză de gândire: aceste păsări trebuie să aibă un plan, altfel nu i-ar fi împiedicat pe Hansel şi Gretel să găsească drumul de întoarcere, ca apoi să-i conducă la vrăjitoare şi în final înapoi acasă.

În mod evident, din moment ce totul se termină cu bine, păsările trebuie să fi ştiut că e preferabil ca Hansel şi Gretel să nu poate ajunge din pădure direct acasă, ci să rişte, confruntându-se cu pericolele vieţii. Ca o consecinţă a terifiantului episod cu vrăjitoarea, nu numai copiii trăiesc mult mai fericiţi după aceea, dar şi părinţii. Diferitele păsări oferă un indiciu despre calea care trebuie urmata de copii pentru a dobândi răsplata.

După ce s-au familiarizat cu *Hărtseî şi Gretel,* majoritatea copiilor înţeleg, cel puţin în inconştient, că întâmplările din casa părintească şi din căsuţa vrăjitoarei nu sunt decât aspecte separate ale unei singure experienţe. Iniţial, vrăjitoarea se comportă ca o perfectă mamă bună, când ni se spune cum „i-a luat pe amândoi de mână şi i-a dus în căsuţa ei. Apoi le-a pus dinainte mâncare bună, lapte şi plăcinte dulci, mere şi nuci. După aceea, a pus aşternuturi albe şi curate pe două pătuţuri drăguţe, iar Hănsel şi Gretel s-au întins pe ele şi s-au gândit că ajunseseră în rai". Doar a doua zi dimineaţa se trezesc la cruda realitate din astfel de vise infantile de fericire. „Bătrâna doar se prefăcuse că era bună Ia suflet; de fapt, era o scorpie de vrăjitoare..."

Aşa se simte un copil atunci când e răvăşit de sentimente ambivalenţe, de frustrările şi anxietăţile din stadiul oedipian al dezvoltării, la fel ca înainte, atunci când era încercat de deziluzii şi furie pentru că mama nu îi mai satisfăcea nevoile şi dorinţele atât cât se aştepta el s-o facă. Foarte supărat că mama nu-l mai serveşte necondiţionat, ci pretinde tot mai multe de la el, în timp ce-şi vede din ce în ce mai mult de propriile ei interese – ceva ce copilul nu voise să conştientizeze mai înainte –, îşi închipuie că mama, alăptându-l şi creând un paradis oral, a făcut-o doar ca să-l păcălească, asemeni vrăjitoarei din poveste.

Astfel, casa părintească „de lângă un codru mare" şi casa fatidică din inima aceleiaşi păduri nu sunt altceva, la nivelul inconştientului, decât două aspecte ale casei părinteşti: cel satisfăcător şi cel frustrant.

Copilul care meditează de unul singur asupra detaliilor din *Hănsel şi Gretel* găseşte începutul ca fiind foarte semnificativ. Faptul că la marginea pădurii unde se întâmplă totul se găseşte casa părintească sugerează că urmarea a fost iminentă chiar de la început. Acesta este, din nou, modul în care un basm exprimă idei prin intermediul unor imagini impresionante care îl determină pe copil să apeleze la propria-i imaginaţie pentru a extrage un înţeles mai profund.

Am menţionat mai înainte cum comportamentul păsărilor sugerează că întreaga aventură a fost orchestrată în beneficiul copiilor. încă de la începutul creştinismului, porumbelul alb a simbolizat forţe superioare binevoitoare. Hănsel

pretinde că se întoarce să se uite la un porumbel alb, care stă pe acoperişul casei părinteşti, pentru a-şi lua rămas-bun. E o pasăre albă ca neaua, care cântă fermecător şi care mai târziu îi va conduce la căsuţa de turtă dulce şi va ateriza pe acoperiş, sugerându-le că au ajuns unde trebuia. Apoi e nevoie de altă pasăre albă pentru a-i conduce pe copii înapoi acasă: pe drum înaintarea lor e blocată de o „apă mare" pe care o vor traversa cu ajutorul unei raţe albe.

Copiii nu întâlniseră nici un fel de apă la plecare. Faptul că trebuie să traverseze una la întoarcere simbolizează tranziţia şi un alt început la un nivel superior al existenţei (ca un botez). Până în momentul în care trebuie să treacă apa, copiii nu se despărţiseră niciodată. Copilul ajuns la vârsta şcolară trebuie să dezvolte o conştiinţă a unicităţii personale, a individualităţii lui, ceea ce înseamnă că nu mai poate împărţi absolut totul cu alţii, trebuie să trăiască într-o oarecare măsură de unul singur şi să-şi urmeze propriul drum. Acest lucru este exprimat simbolic prin faptul că cei doi copii nu pot rămâne împreună pentru a trece apa. Când ajung acolo, Hănsel nu vede cum ar putea trece, dar Gretel observă o raţă albă şi o roagă să-i ajute. Hănsel i se suie în cârcă şi îi spune surorii să i se alăture. Dar ea ştie că nu e posibil. Vor trebui să treacă apa separat, şi asta şi fac.

Experienţa din casa vrăjitoarei i-a lecuit de fixaţiile orale; după ce au trecut apa, ajung pe celălalt mal mult mai maturi, gata să se bazeze pe propria lor inteligenţă şi iniţiativă pentru a rezolva problemele vieţii. Când erau nişte copii dependenţi, erau o povară pentru părinţi; dar la întoarcere devin sprijinul familiei, aducând acasă comorile dobândite. Aceste comori reprezintă independenţa recent câştigată în gândire şi acţiune, o nouă încredere de sine care constituie opusul dependenţei pasive care îi caracteriza atunci când erau pierduţi în pădure.

Femeile – mama vitregă şi vrăjitoarea – sunt forţele inamice din poveste. Importanţa lui Gretel în procesul salvării copiilor îl asigură pe copil că din partea unei persoane de gen feminin poate veni şi salvarea, nu doar pierzania. Probabil chiar mai important este faptul că mai întâi Hănsel e salvatorul, iar mai târziu Gretel, ceea ce le sugerează copiilor că, pe măsură ce cresc, trebuie să se bazeze tot mai mult pe cei de vârsta lor pentru înţelegere şi ajutor reciproc. Această idee întăreşte motivul principal al

poveştii, care se vrea un avertisment împotriva regresiei şi o încurajare a evoluţiei către un plan superior al existenţei psihologice şi intelectuale.

Hănsel şi Gretel se încheie cu eroii întorcându-se la casa de unde plecaseră pentru a găsi în sfârşit fericirea. Ceea ce e corect din punct de vedere psihologic, pentru că un copil împins spre aventură de probleme orale sau oedipiene nu poate spera să găsească fericirea în afara casei părinteşti. Pentru ca totul să meargă bine în dezvoltarea sa, trebuie să-şi rezolve aceste conflicte cât mai e dependent de părinţi. Numai prin bune relaţii cu părinţii poate un copil să se maturizeze ca adolescent.

După ce şi-a depăşit dificultăţile oedipiene, după ce şi-a stăpânit anxietăţile orale, după ce a sublimat acele dorinţe care nu pot fi satisfăcute în mod realist şi a învăţat că gândirea bazată pe dorinţe trebuie înlocuită cu acţiunile inteligente, copilul este gata să trăiască din nou fericit împreună cu părinţii, lucru simbolizat prin comorile aduse acasă de Hănsel şi Gretel pentru a le împărţi cu tatăl lor. în loc să aştepte ca totul să vină din partea părinţilor, copilul de vârstă medie trebuie să fie capabil să contribuie la starea de bine a lui şi a familiei sale.

Tot aşa cum *Hănsel şi Gretel* începe în mod banal, cu grijile familiei unui sărman tăietor de lemne, povestea se încheie în aceeaşi notă de normalitate. Deşi ni se spune că cei doi copii au adus acasă o mulţime de perle şi nestemate, nimic nu dă de bănuit că stilul lor de viaţă s-a schimbat. Asta subliniază natura simbolică a giuvaerelor. Povestea se încheie astfel: „Atunci au scăpat de toate grijile şi nevoile şi au trăit cu toţii în bucurie deplină. Povestea s-a sfârşit; ia uite un şoarece care fuge, cine-l prinde poate face o căciulă mare din blana lui". Nimic nu s-a schimbat în finalul basmului, în afara atitudinilor interioare; sau, mai degrabă, totul s-a schimbat datorită atitudinilor interioare. De acum înainte copiii nu se vor mai simţi nedoriţi, părăsiţi sau pierduţi în desişul pădurii; şi nici nu vor mai tinde spre miraculoasa căsuţă din turtă dulce. Dar nici nu vor mai întâlni vrăjitoarea şi nu se vor mai teme de ea, din moment ce şi-au demonstrat că printr-un efort comun o pot învinge. Iscusinţa, abilitatea de a face ceva util chiar şi dintr-un material nepromiţător (precum folosirea inteligentă a blăniţei de şoarece pentru confecţionarea unei căciuli), este virtutea şi

adevărata performanţă a unui copil de vârstă şcolară care s-a luptat cu problemele oedipie- ne şi a depăşit acest stadiu.

Hănsel şi Gretel este unul dintre numeroasele basme în care doi fraţi cooperează pentru a se salva reciproc, reuşind asta datorită efortului conjugat. Aceste poveşti îl îndrumă pe copil spre transcenderea dependenţei imature faţă de părinţi şi atingerea următorului stadiu de dezvoltare, preţuind totodată ajutorul camarazilor de aceeaşi vârstă. Cooperarea cu aceştia pentru îndeplinirea sarcinilor în viaţă va trebui să înlocuiască în cele din urmă dependenţa imatură a copilului de părinţi. Copilul de vârstă şcolară adesea nu crede că va fi capabil să plece în lume de unul singur; de aceea îşi menţine dependenţa de părinţi mai mult decât ar trebui. El are nevoie să înveţe să creadă că într-o bună zi va reuşi să facă faţă pericolelor vieţii, chiar şi sub forma exagerată de teama lui, şi să iasă mai puternic din aceste încercări.

Copilul nu priveşte obiectiv pericolele existenţiale, ci exagerându-le la dimensiuni fantastice, pe măsura temerilor lui imature – personificate, de exemplu, într-o vrăjitoare devoratoare de copii. *Hănsel şi Gretel* încurajează copilul să exploreze autonom chiar şi plăsmuirile imaginaţiei lui anxioase, pentru că aceste basme îi dau încredere că va reuşi să depăşească nu doar pericolele reale despre care l-au avertizat părinţii, dar chiar şi pe cele mult exagerate de care se teme.

O vrăjitoare creată de fantasmele anxioase ale unui copil îl va obseda; dar o vrăjitoare pe care o poate îmbrânci în propriul ei cuptor, ca să piară în flăcări, e o vrăjitoare de care un copil crede că poate scăpa. Atâta timp cât copiii vor continua să creadă în vrăjitoare – întotdeauna au crezut şi vor crede până la vârsta la care nu se vor mai simţi obligaţi să dea temerilor lor nelămurite o formă umană ei au nevoie să li se spună poveşti în care nişte copii ingenioşi se descotorosesc de figurile opresive din imaginaţia lor. Reuşind acest lucru, ei câştigă enorm dintr-o astfel de experienţă, asemeni lui Hănsel şi Gretel.

SCUFIŢA ROŞIE

O fată fermecătoare şi „inocentă” înghiţită de un lup este o imagine care rămâne pentru totdeauna imprimată în memorie. în *Hănsel şi Gretel* vrăjitoarea doar plănuise să-i devoreze pe copii; în *Scufiţa Roşie*

copila şi bunica sunt efectiv înfulecate de lup. La fel ca majoritatea basmelor, *Scufiţa Roşie* există în mai multe versiuni. Cea mai cunoscută este cea a Fraţilor Grimm, în care Scufiţa Roşie şi bunica sunt readuse la viaţă, iar lupul îşi primeşte pedeapsa binemeritată.

Dar istoria literară a acestei poveşti începe cu Perrault[52]. Povestea este cel mai bine cunoscută în engleză sub titlul dat de el, *Little RedRidingHood,* deşi cel al Fraţilor Grimm, *Little Red Cap*, este mai potrivit. Totuşi, Andrew Lang, unul dintre cei mai eruditi şi mai profunzi analişti ai basmelor, notează că, dacă toate versiunile *Scufiţei Roşii* s-ar sfârşi ca aceea lui Perrault, am putea foarte bine să scoatem acest basm din discuţie*[53]. Probabil că ar fi avut acest destin dacă versiunea Fraţilor Grimm n-ar fi transformat-o într-unui dintre cele mai populare basme. Dar din moment ce istoria cunoscută a poveştii începe cu Perrault, vom discuta – şi elimina – mai întâi versiunea lui.

Povestea lui Perrault începe ca toate celelalte versiuni cunoscute, spunând cum bunica i-a făcut nepoatei o scufiţă roşie, iar fata a fost de atunci înainte cunoscută sub acest nume. într-o bună zi, mama o trimite pe Scufiţa Roşie să-i ducă nişte bunătăţi

---

* care-i stârneşte anxietate. Este curios că Lang, în pofida criticii severe pe care a adus-o poveştii, a preferat să reproducă versiunea lui Perrault. Se pare că mulţi adulţi cred că e mai bine să-i sperii pe copii ca să fie cuminţi în loc să le risipeşti anxietăţile cu un basm adevărat.

bunicii, care era bolnavă. Drumul fetei trece printr-o pădure unde se întâlneşte cu lupul. Lupul nu îndrăzneşte s-o mănânce pe loc din cauza tăietorilor de lemne din pădure, aşa că o întreabă încotro se duce, iar ea îi spune adevărul. Lupul îi cere fetiţei mai multe amănunte despre locul în care se află casa bunicii, iar ea i le spune. Apoi lupul spune că o va vizita şi el pe bunică, după care pleacă în fugă, în timp ce fata întârzie prin pădure

.Lupul reuşeşte să intre în casa bunicii pretinzând că e Scufiţa Roşie şi o înfulecă imediat pe bătrână. în povestea lui Perrault lupul nu se deghizează în hainele bunicii, pur şi simplu se vâră în pat. Când soseşte Scufiţa Roşie, lupul o poftеşte în

pat cu el. Scufiţa Roşie se dezbracă şi se bagă în pat şi, doar atunci, uimită de cum arată bunica goală, exclamă: „Bunico, dar ce mâini mari ai!”, la care lupul răspunde: „Ca să te strâng mai bine în braţe!” Apoi Scufiţa Roşie zice: „Bunico, dar ce picioare mari ai!” şi primeşte răspunsul: „Ca să alerg mai repede”. Aceste doua schimburi de replici care nu apar în versiunea Fraţilor Grimm sunt urmate de bine cunoscutele întrebări despre urechile mari, ochii mari şi dinţii bunicii. La ultima întrebare lupul răspunde: „Ca să te mănânc mai bine”. „Şi, zicând acestea, lupul cel rău s-a aruncat asupra Scufiţei Roşii şi a mâncat-o”.

Aici se încheie traducerea lui Lang, ca de fapt multe altele. Dar povestea originală a lui Perrault continuă cu un mic poem despre morala care trebuie extrasă din poveste: că fetele cuminţi n-ar trebui sa intre în vorbă cu tot felul de indivizi. Dacă o vor face, atunci să nu fie surprinse că lupul le va înhăţa şi le va mânca. în ce priveşte lupii, aceştia sunt de toate felurile, cei mai periculoşi fiind cei amabili, în special cei care se ţin după fete tinere pe stradă şi chiar intră după ele în casă. Intenţia lui Perrault nu era doar de a captiva auditoriul, dar şi de a-i servi o mică lecţie morală cu fiecare poveste. Astfel, e de înţeles de ce le-a modificat în mod corespunzător[1]. Din păcate, astfel le-a răpit basmelor

[1] Când Perrault şi-a publicat culegerea de basme în 1697, *Scufiţa Roşie* avea deja o istorie străveche, unele elemente pierzându-se în vremuri îndepărtate. Există mitul lui Cronos înghiţindu-şi copiii care, totuşi, evadează miraculos din pântecul lui; şi un bolovan greu era folosit pentru a înlocui copilul care urma să fie înghiţit. Există povestea latină din 1023 (de Egbert din Lièges, intitulată *Fecunda ratis*) în care o fetiţă se află în compania lupilor; copila poartă un acoperământ roşu foarte important pentru ea, iar eruditii ne spun că e vorba de o scufiţă roşie. Iată, aşadar, cu şase secole sau mai mult înainte de povestea lui Perrault, elementele de bază ale *Scufiţei Roşii-*, o fetiţă cu scufiţă roşie, compania lupilor, un copil înghiţit de viu care revine nevătămat şi un bolovan în locul unui copil
Mai există şi alte versiuni franceze ale *Scufiţei Roşii,* dar nu ştim care l-au influenţat pe Perrault în repovestirea lui. în unele dintre ele lupul o obligă pe Scufiţa Roşie să muşte din carnea bunicii şi să soarbă din sângele ei, în ciuda unor voci care o avertizează să n-o facă[54]. Dacă una dintre aceste poveşti a constituit sursa lui Perrault, este de înţeles de ce el a eliminat aceste vulgarităţi ca necuviincioase, căci volumul era destinat spre lectură curţii de la Versailles. Perrault şi-a înfrumuseo mare parte din semnificaţii. Aşa cum povesteşte el, nimeni n-a

avertizat-o pe Scufiţa Roşie sa nu se abată de la poteca bătătorită sau să nu întârzie în drum spre bunică. De asemenea, în versiunea lui Perrault nu e logic ca bunica, fără să fi făcut nimic rău, să fie distrusă.

Povestea lui Perrault pierde mult din farmec, deoarece este atât de evident că lupul nu e o fiară lacomă, ci o metaforă care nu lasă prea mult imaginaţiei ascultătorului. Astfel de simplificări şi o morală atât de direct exprimată transformă povestea într-una moralizatoare care destramă complet vraja. Prin urmare, imaginaţia ascultătorului nu e stimulată să găsească o semnificaţie personale. Urmărind o interpretare raţionalistă a poveştii, Perrault face totul cât se poate de explicit. De exemplu, atunci când fetiţa se dezbracă şi se alătură lupului în pat, iar lupul îi spune că braţele puternice sunt ca s-o îmbrăţişeze mai bine, nimic nu este lăsat în voia imaginaţiei. Dacă în urma unei astfel de încercări directe de seducţie Scufiţa Roşie nu încearcă deloc să scape, atunci e fie prostuţă, fie dornică să fie sedusă. în nici una dintre ipostaze ea nu constituie un personaj cu care cineva ar vrea să se identifice. Din cauza acestor detalii, Scufiţa Roşie este transformată, dintr-o fată atrăgătoare şi naivă care e tentată să ignore avertismentele mamei pentru a se bucura de ceea ce consideră în mod conştient ca fiind inocent, într-o femeie uşoară.

Dezvăluirea semnificaţiei unui basm distruge valoarea pe care o are pentru un copil; Perrault procedează şi mai greşit, insistând excesiv asupra detaliilor. Toate basmele valoroase oferă semnificaţii la mai multe niveluri; numai

ţat poveştile şi le-a dat o formă afectată de preţiozitate, pretinzând că ar fi fost scrise de fiul său de zece ani, care a dedicat cartea unei prinţese, în comentariile şi moralele care însoţesc poveştile, Perrault pare a face cu ochiul adulţilor peste creştetele copiilor.

un copil poate şti care semnificaţii sunt importante pentru el la un moment dat. Pe măsura ce creşte, copilul descoperă noi aspecte ale acestor basme foarte cunoscute, ceea ce ii întăreşte convingerea că are o capacitate de înţelegere mai matură, din moment ce aceeaşi poveste îi revelează atât de mult acum. Acest lucru se întâmplă numai dacă nu i s-a spus într-un mod didactic care este mesajul presupus al poveştii. Numai atunci când descoperirea unor înţelesuri ascunse în prealabil se petrece spontan şi

intuitiv îşi capătă acestea adevărata semnificaţie. Această descoperire transformă povestea din ceva ce îi este dat copilului în ceva parţial creat de el însuşi.

Fraţii Grimm ne oferă două versiuni ale poveştii, ceea ce e foarte neobişnuit pentru ei*. în amândouă eroina se numeşte *Scufiţa Roşie* datorită „scufiţei din catifea roşie care-i venea atât de bine că nu voia să poarte nimic altceva".

Pericolul de a fi devorat constituie tema centrală a *Scufiţei Roşii,* ca şi în *Hänsel şi Gretel.* Aceleaşi constelaţii psihologice de bază care apar în dezvoltarea fiecărei persoane pot duce la cele mai diverse destine şi personalităţi umane, în funcţie de celelalte experienţe ale individului şi de felul în care acesta şi le interpretează. în mod similar, un număr limitat de teme fundamentale ilustrează în basme aspecte total diferite ale trăirilor umane; totul depinde de cum este elaborat fiecare dintre motive şi de contextul în care au loc evenimentele. *Hänsel şi Gretel* povesteşte dificultăţile şi anxietăţile copilului nevoit să renunţe la ataşamentul dependent faţă de mamă şi sa se elibereze de fixaţia orală. *Scufiţa Roşie* tratează unele probleme cruciale pe care o

' Culegerea lor de basme, conţinând *Scufiţa Roşie*, a apărut mai întâi în 1812 – la peste o sută de ani după ce Perrault a publicat versiunea sa.

fetiţă de vârstă şcolară trebuie să le rezolve dacă ataşamentul de tip oedipian încă persistă în inconştientul ei, ceea ce o poate determina să se expună primejdios riscurilor de a fi sedusă.

în ambele basme, casa din pădure şi cea părintească sunt acelaşi spaţiu, receptat diferit din cauza unei modificări în situaţia psihologică. Acasă, Scufiţa Roşie, protejată de părinţi, este copila netulburată la vârsta pubertăţii care face faţă cu bine situaţiilor cu care se confruntă. în casa bunicii, care e infirmă, aceeaşi fetiţă devine complet neajutorată ca o consecinţă a întâlnirii cu lupul.

Hänsel şi Gretel, sclavi ai fixaţiei orale, nu găsesc nimic rău în a devora casa care o reprezintă simbolic pe mama cea rea care i-a abandonat (forţându-i să plece de acasă) şi nu ezită s-o arunce pe vrăjitoare în cuptor ca şi cum ar fi fost o hrană care trebuie gătită pentru a fi mâncată. Scufiţa Roşie a depăşit stadiul fixaţiei orale, astfel încât ea nu mai nutreşte dorinţe orale distructive. Din punct de vedere psihologic, există o distanţă uriaşă între

fixaţia orală simbolic transformată în canibalism, tema centrală din *Hänsel şi Gretel,* şi pedeapsa dată de Scufiţa Roşie lupului. Lupul din poveste reprezintă seducătorul, însă în ceea ce priveşte conţinutul explicit al poveştii el nu face nimic nenatural – adică devorează pentru a se hrăni. Şi e normal ca omul să ucidă lupul, deşi metoda folosită în poveste e neobişnuită.

Casa Scufiţei Roşii este una a abundenţei pe care, de vreme ce fetiţa a depăşit de mult anxietatea orală, o împarte bucuroasă cu bunica, ducându-i mâncare. Pentru Scufiţa Roşie lumea de dincolo de casa părintească nu reprezintă o sălbăticie periculoasă prin care un copil să nu-şi poată croi un drum. E vorba de drumul bine bătătorit de la care, o atenţionează mama ei, ea nu trebuie să se abată.

în timp ce Hănsel şi Gretel trebuie să fie izgoniţi în lume, Scufiţa Roşie pleacă de acasă de bunăvoie. Ea nu se teme de lumea de afară, ci îi apreciază frumuseţea, dar tocmai aici o paşte pericolul. Dacă lumea din afara casei şi a datoriei devine prea atractivă, poate induce o regresie Ia acţiunile conform principiului plăcerii – la care, presupunem, Scufiţa Roşie a renunţat datorită educaţiei primite de la părinţi, în favoarea principiului realităţii – şi atunci pot avea loc ciocniri distructive.

Impasul determinat de oscilarea între principiul plăcerii şi cel al realităţii este în mod explicit declarat atunci când lupul îi spune Scufiţei: „Priveşte cât de frumoase sunt florile din jurul tău. De ce nu te uiţi împrejur? Cred că nici măcar nu auzi cât de frumos cântă păsărelele. Mergi înainte aşa hotărâtă de parcă te-ai duce la şcoală, în timp ce întreaga pădure cântă". Este acelaşi conflict dintre a face ceea ce îţi place şi a face ceea ce trebuie, în privinţa căruia mama Scufiţei Roşii a avertizat-o la plecare, spunându-i: „mergi cum trebuie şi nu te abate din drum... Iar când ajungi la casa bunicii nu uita să-i spui «Bună dimineaţa» şi nu te-apuca să cotro- băieştî peste tot de cum ai ajuns". Aşadar, mama este conştientă de tendinţa fetei de a se abate de la calea cea bună şi de a încerca să descopere secretele adulţilor.

Ideea că *Scufiţa Roşie* tratează ambivalenţa copilului, care ezită între a se lăsa ghidat de principiul realităţii sau de cel al plăcerii, este susţinută de faptul că Scufiţa Roşie se opreşte din culesul florilor numai când „a strâns atâtea, că mai multe nu putea căra”. În acel moment, Scufiţa Roşie „şi-a adus din nou aminte de bunică şi a luat-o pe drumul care ducea la ea”. Adică numai după ce culesul florilor încetează să mai fie o distracţie şinele lacom de plăcere se poate abţine, iar fata redevine conştientă de obligaţiile ei*.

Scufiţa Roşie este o copilă deja confruntată cu probleme de pubertate pentru care încă nu este pregătită emoţional, fiindcă nu şi-a rezolvat conflictele oedipiene. Faptul că ea e mai matură decât Hânsel şi Gretel e demonstrat de întrebările pe care le pune despre tot ce-i iese în cale. Hănsel şi Gretel nu-şi pun întrebări despre casa de turtă dulce şi nici nu cercetează ce intenţii are vrăjitoarea. Scufiţa Roşie vrea să facă descoperiri, după cum arată şi îndemnul mamei să nu scotocească. Ea observă că e ceva în neregulă când îşi găseşte bunica „arătând foarte ciudat”, dar e derutată de deghizarea lupului în hainele bătrânei. Scufiţa Roşie încearcă să înţeleagă, atunci când îşi întreabă bunica despre urechile şi ochii ei mari, când se minunează de mâinile mari şi de gura terifiantă. Avem aici o enumerare a celor patru simţuri: auditiv, vizual, tactil şi gustativ; copilul la pubertate se foloseşte de toate pentru a înţelege lumea.

În formă simbolică, basmul *Scufiţa Roşie* o proiectează pe fată în pericolele conflictelor oedipiene pe parcursul pubertăţii, apoi o salvează de ele ca să se poată maturiza în linişte. Figurile

---

* Două versiuni franceze, destul de diferite de a lui Perrault, fac şi mai evident faptul că Scufiţa Roşie alege calea plăcerii sau cel puţin calea cea mai uşoară, deşi i s-a atras atenţia şi asupra căii datoriei. În aceste variante, Scufiţa Roşie se întâlneşte cu lupul la o răscruce de drumuri – adică locul în care trebuie să fie luată o decizie importantă: care e calea de urmat. Lupul întreabă; Ce drum alegi, al acelor de cusut sau al celor cu gămălie? Scufiţa Roşie alege drumul acelor cu gămălie pentru că, explică una dintre versiuni, e mai uşor să prinzi ceva cu ele şi mult mai greu să coşi[55]. La vremea aceea, când cusutul era una dintre ocupaţiile dorite pentru fete, alegerea variantei uşoare a acelor cu gămălie în locul celor de cusut putea fi uşor înţeleasă ca un comportament conform principiului plăcerii, într-o situaţie în care se impunea alegerea principiului realităţii.

materne a mamei şi a vrăjitoarei, foarte importante în *Hänsel şi Greteî*, devin insignifiante în *Scufiţa Roşie,* unde nici mama, nici bunica nu au vreo putere – nici să ameninţe, nici să protejeze. Figura masculină, prin contrast, este foarte importantă, divizată în două forme diametral opuse: seducătorul periculos care, dacă fetiţa îl ascultă, se transformă în distrugătorul bunicii şi al ei înseşi; şi vânătorul, figura responsabilă, puternică, salvatoare a tatălui.

E ca şi cum Scufiţa Roşie ar încerca să înţeleagă natura contradictorie a figurii masculine, experimentând toate aspectele personalităţii sale: tendinţele egocentrice, asoci- ale, violente şi potenţial distructive ale sinelui (lupul); înclinaţiile altruiste, sociale, cugetate şi protectoare ale eului (vânătorul).

Scufiţa Roşie este un personaj de basm iubit pretutindeni fiindcă, deşi virtuoasă, e ispitită; şi pentru că soarta ei ne spune că a avea încredere în intenţiile bune ale oricui, ceea ce pare atât de frumos, ne face vulnerabili. Dacă n-ar exista în noi ceva care e atras de lupul cel mare şi rău, el n-ar avea nici o putere asupra noastră. De aceea e important să-i înţelegem natura, dar şi mai important e să încercăm să aflăm ce ne atrage atât de mult la el. Oricât de încântătoare ar fi naivitatea, e periculos să rămâi naiv o viaţă întreagă.

Dar lupul nu reprezintă doar seducătorul mascul, ci şi toate tendinţele asociale şi animalice din noi. Renunţând la capacitatea copilului de vârstă medie de a „merge tară să se abată de la drum", aşa cum i se cere, Scufiţa Roşie regresea- ză la stadiul de căutare a plăcerii, caracteristic copilului oe- dipian. Acceptând sugestiile lupului, ea îi oferă ocazia de o devora pe bunică. Aici, povestea vorbeşte despre unele dificultăţi oedipiene rămase nerezolvate pentru fată, iar înghiţirea ei de către lup constituie pedeapsa meritată pentru greşelile ei care îi permit lupului să distrugă un model matern. Chiar şi un copil de patru ani se miră ce e în capul Scufiţei atunci când ea, răspunzând întrebărilor lupului, îi dă acestuia toate indicaţiile necesare pentru a ajunge la casa bunicii. Care sa fie scopul unei astfel de informări detaliate, se întreabă copilul, dacă nu asigurarea ca lupul va ajunge la ţintă? Numai adulţii convinşi de lipsa de sens a basmelor nu reuşesc să vadă că inconştientul Scufiţei Roşii lucrează intens pentru a o trăda pe bunică.

Nici bunica nu e nevinovată. O fată are nevoie de o figură maternă puternică pentru protecţie şi ca model de urmat. Dar bunica Scufiţei se lasă pradă propriilor ei nevoi nesocotind binele copilului, aşa cum ni se spune: „I-ar fi dat orice nepoatei". N-ar fi nici prima, nici ultima dată când un copil răsfăţat de bunică dă de necaz în viaţă. Fie că este vorba de mamă sau de bunică (o mamă mai îndepărtată), tinerei fete îi este fatal faptul că femeia mai în vârstă renunţă la propria ei atractivitate în ochii bărbaţilor şi o transferă fetei, dându-i o scufiţă roşie mult prea provocatoare.

De-a lungul întregii poveşti, în titlu ca şi în numele fetei, accentul cade pe culoarea roşie pe care o poartă cu dezinvoltură. Roşul e culoarea care simbolizează emoţii violente, inclusiv sexuale. Scufiţa de catifea roşie oferită nepoatei de către bunică poate fi interpretată ca un simbol al unui transfer prematur al atractivităţii sexuale, accentuat şi mai mult prin faptul că bunica este bătrână şi bolnavă, prea slăbită chiar şi să deschidă uşa. Numele de *Scufiţa Roşie* indică însuşirea-cheie a eroinei din poveste. Ne sugerează că nu numai scufiţa e mică, dar şi fata. E prea mică nu pentru a purta scufiţă, ci şi pentru a stăpâni pe deplin semnificaţia ei implicită şi riscurile pe care şi le asumă purtând-o.

Pericolul pentru Scufiţa Roşie este sexualitatea ei incipientă, pentru care ea nu este încă pregătită emoţional.

Persoana capabilă din punct de vedere psihologic să aibă experienţe sexuale le poate controla şi progresează graţie lor. Dar o sexualitate prematură devine o experienţă regresivă, stârnind tot ce e mai primitiv în noi, expunându-ne pericolului de a fi „înghiţiţi" de ea. O persoană imatură, nepregătita încă pentru sex, dar expusă unei experienţe care îi stârneşte puternice impulsuri sexuale, regresează în atitudini oedipiene de relaţionare. Singurul mod în care o astfel de persoană crede că poate triumfa sexual este să se descotorosească de rivalii mai experimentaţi – motiv pentru care Scufiţa Roşie îi oferă lupului informaţii precise despre cum să ajungă la casa bunicii. însă, procedând aşa, ea îşi arată ambivalenţa. îndrumându-l pe lup spre bunică, ea acţionează de parcă i-ar spune: „Lăsă-mă în pace: du-te la bunica, ea e o femeie matură; ea poate să se confrunte cu ceea ce reprezinţi tu; eu nu sunt în stare".

Acest zbucium dintre dorinţa ei conştientă de a face ceea ce se cade şi dorinţa inconştientă de a-şi întrece ma- ma-simbol (bunica) ne face s-o îndrăgim pe fată şi povestea şi îi conferă o umanitate supremă. Asemeni multora dintre noi în vremea copilăriei, captivi ai unor ambivalenţe interioare pe care, cu toate eforturile, nu le puteam învinge, ea încearcă să paseze problema altcuiva: o persoană mai în vârstă, un părinte sau un părinte-surogat. Dar, încercând în acest fel să scape dintr-o situaţie periculoasă, aproape că e distrusă de aceasta.

Aşa cum am menţionat înainte, Fraţii Grimm prezintă încă o variantă a *Scufiţei Roşit* care în esenţă constă doar într-o adăugire în continuarea poveştii clasice. Aici ni se spune că mai târziu, când Scufiţa Roşie îi duce din nou prăjituri bunicii, alt lup încearcă s-o ademenească să se abată de la drumul cel drept (al virtuţii). De data aceasta, fata se grăbeşte să ajungă la bunică şi-i spune ce s-a întâmplat. Amândouă blochează uşa în aşa fel încât lupul să nu poată intra. în final, lupul alunecă de pe acoperiş într-un jgheab plin cu apă şi se îneacă. Povestea se sfârşeşte cu: „Iar Scufiţa Roşie a plecat bucuroasă acasă şi nimeni nu i-a făcut nici un rău".

Această variantă elaborează un fapt de care ascultătorul e convins în sinea lui – că, după o experienţă nefastă, fata realizează că nu este îndeajuns de matură pentru a se opune lupului (seducătorul), dar e pregătită sa se alieze cu mama de îndată ce întrezăreşte pericolul. Ceea ce este exprimat simbolic prin graba cu care ajunge la bunică la ivirea pericolului, spre deosebire de nepăsarea de care dăduse dovadă prima dată. Scufiţa colaborează cu mama (bunica) şi îi ascultă sfatul – în varianta adăugită, bunica o învaţă pe Scufiţă cum să umple jgheabul cu apă în care au fiert cârnaţi, iar mirosul îl atrage pe lupul care cade în apă – şi împreună cele două îl învinge cu uşurinţă pe lup. Astfel, copilul are nevoie să formeze alianţe temeinice cu părintele de acelaşi sex încât, prin identificare cu părintele, învăţând în mod conştient de la el, copilul să se poată dezvolta şi să ajungă Ia maturitate.

Basmele se adresează minţii noastre

conştiente şi incon-
ştiente deopotrivă şi de
aceea nu au nevoie să
evite contradicţiile, care
coexistă firesc şi în
inconştientul nostru. La
un cu totul alt nivel de
semnificaţie, ceea ce se
întâmplă cu bunica
poate fi interpretat
dintr-un alt unghi.
Ascultătorul se poate
întreba, pe bună
dreptate, de ce lupul n-o
mănâncă pe Scufiţa
Roşie în momentul în
care o întâlneşte – deci
cu prima ocazie.
Caracteristic pentru
Perrault, el ne oferă o
explicaţie aparent
raţională: lupul ar fi
făcut asta dacă nu i-ar fi

fost teamă de tăietorii de lemne din apropiere. Cum lupul din povestea lui Perrault este în mod evident un seducăto

r¥^

de sex masculin, e logic ca unui bărbat adult să-i fie frica să seducă o fetişcană în văzul şi auzul altor bărbaţi.

Lucrurile stau cu totul altfel în povestea Fraţilor Grimm, unde ni se dă de înţeles că întârzierea este justificată de lăcomia excesivă a lupului: „Lupul şi-a spus în sinea lui: «Fragedă şi tinerică, strașnică îmbucătură va fi, mult mai bună la gust decât bătrâna: dar trebuie să fiu şiret şi sa pun laba pe amândouă»„. Dar explicaţia nu convinge, pentru că lupul i-ar fi putut face felul Scufiţei Roşii chiar atunci şi acolo, iar mai târziu s-o păcălească pe bunică aşa cum se şi întâmplă în poveste.

Comportamentul lupului începe să fie mai logic în versiunea Fraţilor Grimm dacă presupunem că, pentru a putea s-o devoreze pe Scufiţa Roşie, trebuie mai întâi sa se descotoroseascâ de bunică. Atâta timp cât mama (bunica) e în preajmă, Scufiţa Roşie nu va putea fi a lui*. însă după ce bunica e înlăturată, calea pare liberă pentru satisfacerea unor dorinţe care rămăseseră refulate cât timp ea era în preajmă. La acest nivel povestea se referă la dorinţa inconştientă a fiicei de a fi sedusă de tată (lupul).

Odată cu reactivarea la pubertate a nostalgiilor oedipiene timpurii, se reactivează şi dorinţa fetei pentru tată, înclinaţia de a-l seduce şi dorinţa de a fi sedusă de el. Atunci fata simte că trebuie să fie pedepsită aspru de către mamă, dacă nu şi de tată, pentru dorinţa ei de a-l răpi mamei. Renaşterea în adolescenţă a emoţiilor primare care erau relativ latente nu se limitează la sentimentele oedipiene, ci include anxietăţi şi dorinţe chiar mai timpurii, care reapar în această perioadă.

' Nu sunt foarte îndepărtate acele vremuri când, în anumite culturi ţărăneşti, atunci când mama murea, fiica mai mare îi lua locul în toate privinţele

.La alt nivel de interpretare s-ar putea spune ca lupul nu o devorează la prima întâlnire pe Scufiţa Roşie pentru că vrea mai întâi sa ajungă în pat cu ea: un preludiu sexual între cei doi înainte s-o „mănânce". Deşi majoritatea copiilor nu ştiu despre speciile de animale în care unul dintre parteneri moare în timpul actului sexual, aceste conotaţii distructive sunt destul de vii în mintea conştientă şi inconştienta a copilului – până într-atât încât majoritatea copiilor văd în actul sexual în primul rând un act de violenţă comis de un partener asupra celuilalt. Eu cred că Djuna Barnes, atunci când scrie: „Copiii ştiu ceva ce nu pot exprima; le place că Scufiţa Roşie e în pat cu lupul!"[56], face aluzie Ia faptul că, pentru copii, excitaţia sexuală echivalează in-conştient cu violenţa şi cu anxietatea. Pentru că această stranie coincidenţă a emoţiilor contrare ce caracterizează cunoştinţele sexuale ale copilului este întruchipată în *Scufiţa Roşie*, povestea exercită o mare atracţie inconştientă asupra copiilor şi a adulţilor cărora le aminteşte vag de propria lor fascinaţie sexuală infantilă.

Un alt artist care a exprimat aceste sentimente subterane a fost Gustave Doré. într-una dintre faimoasele lui ilustraţii pentru basme o vedem pe Scufiţa Roşie în pat cu lupul[57]. Lupul e înfăţişat destul de placid. Dar fata pare copleşită de puternice sentimente ambivalente în timp ce îl priveşte pe lupul întins lângă ea. Nu schiţează nici o mişcare care să indice intenţia de a-l respinge. Pare foarte intrigată de ceea ce se întâmplă, atrasă şi în acelaşi timp dezgustată. Combinaţia de sentimente sugerată de

faţa şi corpul ei poate cel mai bine fi descrisă ca fascinaţie. Este aceeaşi fascinaţie pe care sexul şi tot ce-l înconjoară o exercită asupra minţii unui copil. Ca să revenim la ce afirma Djuna Barnes, asta simt copiii despre Scufiţa Roşie şi relaţia ei cu lupul, însă n-o pot exprima – şi asta face povestea atât de captivantă.

De această fascinaţie „letală" faţă de sex – resimţită drept cea mai mare surescitare şi, simultan, cea mai mare anxietate – sunt legate dorinţele oedipiene ale fetiţei pentru tatăl ei şi reactivarea aceloraşi sentimente, sub altă formă, la pubertate. Ori de câte ori aceste emoţii reapar, trezesc amintiri legate de predispoziţia fetiţei pentru a-şi seduce tatăl şi, în acelaşi timp, amintiri legate de dorinţa ei de a fi sedusă de acesta.

În timp ce în viziunea lui Perrault accentul cade pe seducţia sexuală, tocmai contrariul se întâmplă în povestea Fraţilor Grimm. În ea nu există nici un fel de menţiune directă sau indirectă a sexualităţii; poate că e subtil insinuată, dar depinde de ascultător să contribuie cu această idee care să-l ajute la înţelegerea poveştii. În mintea copilului, implicaţiile sexuale rămân preconştiente, aşa cum şi trebuie să rămână. În mod conştient copilul ştie că nu e nimic rău în a vrea sa culegi flori; rău e să nu-ţi asculţi mama atunci când ai de îndeplinit o sarcină importanta în interesul legitim al părinţilor. Principalul conflict este între ceea ce copilului i se pare interes justificat şi ceea ce ştie că vor părinţii să facă el. Povestea ne dă de înţeles că un copil nu ştie cât de periculos e să dea curs unei dorinţe pe care o consideră nevinovată, aşa că trebuie să înveţe din acest pericol. Sau, mai degrabă, după cum ne avertizează povestea, viaţa îl va învăţa, cu riscurile pe care le implică asta.

Scufiţa Roşie externalizează procesele interioare ale copilului la pubertate: lupul reprezintă externalizarea sentimentului copilului că face lucruri rele atunci când acţionează împotriva interdicţiei părinteşti şi îşi permite să tenteze sexual pe cineva sau sa fie tentat. Când se abate de la calea indicată de părinte, el se confruntă cu „răutatea" şi se teme că aceasta îi va înghiţi pe el şi pe părintele a cărui încredere a trădat-o. însă există şansa renaşterii din „răutate", aşa cum arată povestea în continuare.

Foarte diferit de Scufiţa Roşie, care se iasă pradă tentaţiilor sinelui şi astfel îşi trădează mama şi bunica, vânătorul nu permite emoţiilor să prevaleze. Prima lui reacţie atunci când îl surprinde pe lup este:

„Aici îmi erai, păcătos bătrân? De mult te caut” – şi primul lui impuls este sa împuşte lupul. Dar eul lui (sau raţiunea) se impune în ciuda imboldurilor sinelui (furia împotriva lupului) şi vânătorul realizează că este mai important sa încerce s-o salveze pe bunică decât să dea frâu liber furiei şi să-l împuşte pe lup. Vânătorul se abţine şi, în loc să-l împuşte mortal pe „păcătos”, taie burta lupului cu o foarfecă, salvându-le pe bunică şi pe Scufiţă.

Vânătorul este cel mai atrăgător personaj şi pentru băieţi, şi pentru fete, fiindcă îi salvează pe cei buni şi îl pedepseşte pe cel rău. Toţi copiii se confruntă cu dificultăţi în respectarea principiului realităţii şi recunosc cu uşurinţă în personajele opuse ale lupului şi vânătorului conflictul dintre aspectele sinelui, eului şi supraeului personalităţii lor. în gestul vânătorului, violenţa (tăierea burţii) este justificată de cel mai înalt scop social (salvarea a două personaje feminine). Copilul simte că nimeni nu consideră constructive tendinţele lui agresive, dar povestea arată că ele pot fi astfel.

Scufiţa Roşie trebuie să fie scoasă din burta lupului, ca printr-o operaţie de cezariană, şi astfel este indusă ideea de sarcină şi naştere. O dată cu ea, sunt evocate în inconştientul copilului asociaţii *cu* relaţia sexuală. Cum intră fetusul în burta mamei? se întreabă copilul şi decide că asta nu se poate întâmpla decât prin prin faptul că mama a înghiţit ceva, precum lupul.

De ce îi spune vânătorul lupului „păcătos bătrân” şi îi declară că încerca de multă vreme să-l prindă? Aşa cum seducătorul apare ca un lup în poveste, tot aşa o persoană care seduce, în special când se ţine după o fată mai tânără, e şi astăzi catalogat în popor drept „păcătos bătrân”, Ia fel ca în trecut. La alt nivel, lupul reprezintă pentru vânător tendinţele inacceptabile din el însuşi; toţi ne referim uneori la animalul din noi ca o metaforă pentru înclinaţia de a acţiona violent sau iresponsabil în dorinţa de a obţine ceva.

Deşi vânătorul e foarte important pentru deznodământ, nu ştim de unde apare şi nu interacţionează cu Scufiţa Roşie, o salvează şi-atât. De-a lungul întregii poveşti nu e pomenit nici un tată, ceea ce este foarte neobişnuit pentru un basm de acest gen. în mod cert, o fată se aşteaptă ca tatăl ei s-o salveze din toate încurcăturile şi mai ales din cele

emoţionale, care sunt o consecinţă a dorinţei ei de a-l seduce şi de a fi sedusă de el. Ceea ce numim aici „seducţie" e dorinţa şi efortul fetei de a-l face pe tată s-o iubească mai mult decât pe oricine. Atunci putem să înţelegem că tatăl este prezent cu adevărat în *Scufiţa Roşie* în două ipostaze diferite: ca lup, exteriorizare a pericolelor unor sentimente oedipiene copleşitoare, şi ca vânător, având o funcţie de protecţie şi salvare.

În ciuda impulsului de a-l împuşca mortal pe lup, el n-o face. După ce e salvată, Scufiţa Roşie are ideea de a umple burta lupului cu pietre, „iar când s-a trezit şi a încercat să fugă, pietrele erau atât de grele încât lupul s-a prăbuşit şi a murit". Scufiţa Roşie este cea care trebuie, în mod spontan, să plănuiască ce e de făcut cu lupul şi să se apuce de treabă. Dacă vrea să fie în siguranţă pe viitor, trebuie să fie în stare să se debaraseze de seducător pentru ca acesta să n-o mai atace. Dacă tatăl-vânător ar face asta în locul ei, Scufiţa Roşie n-ar avea niciodată sentimentul că şi-a învins slăbiciunea, pentru că nu a scăpat de ea.

Dreptatea basmului cere ca lupul să moară din cauza a ceea ce voise să le facă altora: lăcomia lui orală îi aduce sfârşitul. Pentru ca a încercat în mod necinstit sa şi bage ceva în stomac, i se plăteşte cu aceeaşi monedă*.

Mai există un motiv major pentru care lupul nu trebuie să moară când i se despică burta pentru a fi eliberate cele două personaje feminine. Basmul îl protejează pe copil împotriva unor anxietăţi inutile. Dacă lupul ar muri când i se taie burta ca în cursul unei cezariene, copiii care aud povestea s-ar putea speria că un nou-născut care iese din corpul mamei ar putea-o ucide. Dar dacă lupul supravieţuieşte spintecării burţii şi moare doar din pricina pietrelor grele vârâte înăuntru, atunci nu mai există nici un motiv de anxietate în privinţa naşterii unui copil.

Scufiţa Roşie şi bunica nu mor cu adevărat, dar în mod cert se nasc din nou. Dacă există o temă

---

* în alte versiuni, tatăl Scufiţei Roşii îşi tace apariţia, retează capul lupului şi astfel salvează cele două personaje feminine[58]. Poate că trecerea de la spintecarea stomacului la tăierea capului s-a produs pentru că era vorba de tatăl Scufiţei. Un tată care manipulează un stomac în care se află temporar fiica lui este ceva prea riscant, sugerând un tată implicat într-o activitate sexuală legată de fiică.

centrală într-o mare varietate de basme, atunci cu siguranţă e cea a renaşterii într-un plan superior. Copiii (şi adulţii) trebuie să poată să creadă că atingerea unei forme superioare de existenţă este posibilă dacă au trecut prin fazele de dezvoltare necesare. Poveştile care afirmă că acest lucru nu este numai posibil, dar şi foarte probabil au un succes extraordinar la copii, deoarece le combat teama continuă că nu vor fi în stare să facă tranziţia sau că vor sacrifica prea mult în decursul acestui proces. De aceea, spre exemplu, în *Frăţiorul şi surioara,* cei doi nu se pierd unul pe celălalt după transformare, ci duc împreună o viaţă mai bună; de aceea Scufiţa Roşie e şi mai fericită după ce a fost salvată;

de aceea Hänsel şi Gretel se simt mult mai bine după ce s-au întors acasă.

Mulţi adulţi din ziua de astăzi tind să ia literal ceea ce se spune în basme, când de fapt ele ar trebui interpretate ca o relatare simbolică a unor experienţe cruciale. Copilul înţelege acest lucru intuitiv, deşi nu „ştie" explicit. Asigurarea dată de un adult unui copil că Scufiţa Roşie n-a murit „de-adevăratelea" când lupul a înghiţit-o este interpretată de copil ca o favoare condescendentă. E exact acelaşi lucru ca atunci când unei persoane i se spune că în povestea biblică Iona n-a pierit „cu adevărat" când l-a înghiţit balena. Oricine aude această istorisire ştie intuitiv că şederea lui Iona în burta balenei a servit un scop – acela de a se întoarce la viaţă ca un om mai bun.

Copilul ştie în mod intuitiv că înghiţirea Scufiţei Roşii de către lup – Ia fel ca alte morţi temporare ale altor eroi din basme – nu înseamnă sfârşitul poveştii, ci doar un episod necesar. Totodată, copilul înţelege că acea latură a Scufiţei Roşii care şi-a permis să se lase tentată de către lup a „murit" cu adevărat; şi că atunci când povestitorul spune că „fata a sărit afară" din burta lupului, ea a revenit la viaţă ca o persoană schimbată. Acest subterfugiu e necesar deoarece, deşi înţelege uşor cum ceva este înlocuit de altceva (mama cea bună cu maştera), copilul încă nu poate înţelege transformările interioare. Astfel, unul dintre marile merite ale basmelor este acela că, ascultându-le, copilul începe să creadă că aceste transformări sunt posibile.

Copilul a cărui minte conştientă şi inconştientă s-a implicat profund în poveste înţelege semnificaţia faptului că lupul le înghite pe bunică şi pe nepoată

din cauza celor întâmplate şi că amândouă sunt temporar pierdute pentru lume – au pierdut capacitatea de a fi în contact cu ea şi de a influenţa ceea ce se petrece. De aceea, cineva din afară trebuie să sară în ajutorul lor; iar atunci când e vorba de mamă (bunică) şi copil, cine altcineva ar putea fi acea persoană dacă nu tatăl?

Scufiţa Roşie, atunci când cedează insistenţelor lupului şi acţionează conform principiului plăcerii în loc sa urmeze principiul realităţii, se întoarce inevitabil Ia o formă de existenţă anterioară, mai primitivă. într-o manieră caracteristică basmului, reîntoarcerea ei Ia un nivel mai primitiv este impresionant exagerată ca atingând stadiul prenatal din pântec, asta pentru că un copil gândeşte în categorii extreme.

Dar de ce bunica trebuie să sufere aceeaşi soartă ca fata? De ce e şi „moartă", şi redusă la un nivel inferior de existenţă? Acesta este un detaliu compatibil cu felul în care un copil concepe semnificaţia morţii: persoana moartă nu mai este în preajmă şi nu mai foloseşte la nimic. Bunicii trebuie să fie folositori unui copil – trebuie să-l poată proteja, învăţa, hrăni; dacă nu, atunci sunt reduşi la o formă inferioară de existenţa. Pentru că nu e în stare să se descurce cu lupul mai bine decât Scufiţa Roşie, bunica e condamnată la aceeaşi soartă cu fata*.

Povestea e foarte clară în ceea ce priveşte faptul că ele nu au murit după ce au fost devorate, aşa cum arată reacţia Scufiţei Roşii când este eliberată. „Fata a sărit afară, strigând: «Ah, ce groaznic a fost; ce întuneric era în burta lupului!». A fi speriat înseamnă că eşti cât se poate de viu

' Faptul că această interpretare e justificată e întărit de cea de-a doua versiune a Fraţilor Grimm. Ea ne spune cum a doua oară bunica o protejează pe Scufiţa Roşie împotriva lupului, plănuind cu succes moartea lui. Aşa e de presupus să acţioneze un părinte (sau bunic); dacă o face, nici părintele (bunicul), nici copilul nu au de ce să se teamă de lup, oricât de viclean este acesta.

şi desemnează o stare opusă morţii, când nu mai gândim sau simţim. Scufiţei Roşii îi era frică de întuneric deoarece prin comportamentul ei îşi pierduse conştiinţa superioară care îi lumina existenţa. Iar un copil care ştie că a făcut ceva greşit sau nu se mai simte protejat de părinţi simte cum întunericul nopţii îl învăluie cu terorile lui.

Nu numai în *Scufiţa Roşie,* ci în întreaga literatură a basmelor moartea unui erou – diferită de moartea la bătrâneţe, după împlinirea vieţii – simbolizează eşecul. Moartea celui care eşuează – precum cei care încearcă să ajungă la Frumoasa din pădurea adormită înainte de soroc şi pier printre spini – simbolizează faptul că personajul nu era îndeajuns de matur pentru a stăpâni cu bine misiunea grea pe care şi-a asumat-o în mod necugetat (prematur). Aceste personaje trebuie să treacă prin mai multe experienţe de maturizare care le vor ajuta să reuşească. Predecesorii eroului care moare în basm nu sunt altceva decât întruchipările anterioare ale imaturităţii eroului.

Scufiţa Roşie, aruncată în întunericul interior (simbolizat de întunericul din lup), este pregătită să aprecieze noua lumină şi înţelegerea mai bună a trăirilor emoţionale pe care trebuie să le stăpânească şi a celor pe care trebuie sa le evite, pentru că deocamdată o depăşesc. Cu ajutorul unor poveşti ca *Scufiţa Roşie,* copilul începe să înţeleagă – cel puţin la nivel preconştient – că numai acele experienţe care ne copleşesc declanşează în noi sentimente cărora nu le putem face faţă. Odată ce am învăţat să le stăpânim, nu trebuie să ne mai temem de o întâlnire cu lupul.

Acest lucru e subliniat de fraza finală a poveştii, în care Scufiţa Roşie nu declară că nu va mai risca niciodată o întâlnire cu lupul sau că nu va mai merge singură în pădure. Dimpotrivă, finalul îl avertizează, implicit, pe copil că evitarea tuturor situaţiilor problematice este o soluţie greşită. Povestea se încheie astfel: „Dar Scufiţa Roşie şi-a spus în gând: «Cât o să mai trăiesc, n-o să mă mai abat din drum când o să merg singură prin pădure, ci o să ascult de mama»„. Datorită acestui dialog interior, bazat pe o experienţă teribilă, confruntarea Scufiţei Roşii cu propria-i sexualitate va avea un rezultat diferit atunci când va fi pregătită – iar atunci, şi mama ei o va aproba.

Abaterea de la calea cea dreaptă, sfidându-şi mama şi supraeul, a fost temporar necesară pentru fată ca să accea- dă la o structurare superioară a personalităţii ei. Experienţa a convins-o de pericolele la care se expune cedând dorinţelor oedipiene. Este mult mai bine, îşi va da ea seama, să nu se revolte împotriva mamei şi să nu încerce să seducă ori să se

lase sedusă de aspectele încă primejdioase ale unei figuri masculine. Este mult mai bine, în pofida dorinţelor ambivalenţe, să se mulţumească deocamdată cu protecţia tatălui, atunci când nu i se înfăţişează sub aspect seducător. A învăţat că este mai bine să-şi integreze tatăl, mama şi valorile lor cât mai profund şi mai matur în supraeul ei, pentru a deveni capabilă să facă faţă pericolelor vieţii.

Există multe adaptări moderne ale *Scufiţei Roşii.* Profunzimea basmelor devine evidentă atunci când sunt comparate cu majoritatea literaturii contemporane pentru copii. David Riesman, de exemplu, a comparat *Scufiţa Roşie* cu povestea pentru copii *Locomotiva Tootle,* care în urmă cu douăzeci şi ceva de ani a apărut în colecţia Little Golden Books şi s-a vândut în milioane de exemplare[59]. O mică locomotivă, descrisă antropomorfic, merge la şcoala de locomotive pentru a învăţa să meargă cu mare viteză. Asemeni Scufiţei Roşii, locomotivei Tootle i s-a spus să nu circule decât pe şine. Şi ea e tentată să se abată din drum, pentru că îi place să se zbenguie printre frumoasele flori de câmp. Pentru a o ajuta să nu deraieze, locuitorii oraşului organizează o întrunire în care este pus la punct un plan ingenios, la aplicarea căruia participă cu toţii. De fiecare dată când Tootle încearcă să se desprindă de şine pentru a colinda pajiştile mult iubite, un steag roşu o împiedică s-o facă, până ce ajunge sa promită că nu va mai părăsi şinele.

Astăzi am putea vedea aici o poveste care exemplifică modelarea comportamentului prin stimufi adverşi: steagurile roşii. Tootle se conformează lecţiei, iar la final se îndreaptă şi va deveni o locomotivă mare care merge cu viteză. *Tootle* pare a fi esenţialmente o poveste moralizatoare, sfatuindu-l pe copil să rămână pe calea îngustă a virtuţii. Dar cât de lipsită de profunzime e această poveste în comparaţie cu un basm!

Scufiţa Roşie se referă la pasiuni umane, lăcomie orală, agresiune şi dorinţe sexuale în perioada pubertăţii. Opune oralitatea civilizată a copilului în curs de maturizare (mâncarea bună dusă bunicii) formei primitive canibalice (lupul care le înghite pe cele două personaje feminine). Dacă mai punem la socoteală şi violenţa, inclusiv cea care le salvează pe cele două şi îl distruge pe lup spintecându-i burta şi umplând-o cu pietre, e clar că

basmul nu descrie lumea într-o lumină roz. Povestea se termină cu toate personajele – fată, mamă, bunică, vânător şi lup – făcând ceea ce le stă în caracter: lupul încearcă să fugă şi cade mort, iar vânătorul îl jupoaie de blană, pe care o ia acasă; bunica mănâncă din ce i-a adus nepoata; iar Scufiţa declară că a învăţat lecţia de viaţă. Nu avem de-a face cu o conspiraţie a adulţilor care să-l forţeze pe erou să-şi revizuiască atitudinea aşa cum i-o cere societatea – un proces care neagă valoarea direcţionării interne. în loc ca alţii sa-i impună schimbarea, experienţa Scufiţei Roşii o determină să se schimbe ea însăşi, jurând: „Cât o să mai trăiesc, n-o sa mă mai abat din drum când o să merg singură prin pădure...".

Observăm cât de fidel este basmul vieţii reale şi trăirilor noastre interioare în comparaţie cu *Tootle*, care se foloseşte de elemente realiste ca de o recuzită de teatru: trenuri care circulă pe şine, steaguri roşii care le opresc. Elementele par destul de reale, dar intriga este artificială, pentru că niciodată populaţia unui întreg oraş nu se opreşte din ce face pentru a ajuta un copil să fie cuminte. Iar existenţa lui Tootle nu e niciodată pusă în pericol. Da, locomotiva e ajutată să se îndrepte; dar procesul ei de maturizare implică doar să devină o locomotivă mai mare şi mai rapidă – adică un adult mai folositor şi mai de succes. Nu se pune problema anxietăţilor interioare sau a primejdiilor tentaţiei care ne ameninţă existenţa. Ca să-l citäm pe Riesman, „nu există atmosfera înfricoşătoare din *Scufiţa Roşie",* care a fost înlocuită de „o prefăcătorie la care cetăţenii recurg în interesul lui Tootle". Nu există în *Tootle* o externalizare sub forma personajelor ficţionale a proceselor interioare şi a problemelor emoţionale inerente procesului de maturizare, astfel încât copilul să se poată confrunta cu primele şi astfel să le rezolve pe cele din urmă.

Nu ne miră deloc când la sfârşit se spune că acum Tootle nici nu-şi mai aminteşte că-i plăceau florile. Nimeni, oricât de mult ar încerca să-şi imagineze acest lucru, nu poate crede că Scufiţa Roşie va uita vreodată întâlnirea cu lupul sau că va înceta să mai iubească florile şi frumuseţea lumii. Povestea lui Tootle, care nu creează nici o convingere intimă în mintea ascultătorului, trebuie să insiste asupra lecţiei de învăţat şi să prezică rezultatul: va

rămâne pe şine şi va deveni o locomotivă de mare viteză. Nu este loc pentru iniţiativă sau libertate.

Basmul poartă în sine un mesaj convingător; de aceea nu are nevoie sa-i impună eroului un anumit stil de viaţă. Nu e nevoie să ni se spună ce va face Scufiţa Roşie sau care va fi viitorul ei. Datorită experienţei, ea va fi în stare să decidă asta de una singură. înţelepciunea legată de viaţă şi de primejdiile la care pot duce dorinţele nestăpânite este dobândită de fiecare ascultător.

Scufiţa Roşie îşi pierde inocenţa copilărească în momentul în care se confruntă cu pericolele latente din ea şi din lume şi o înlocuieşte cu înţelepciunea pe care numai cineva „renăscut" o poate avea: cineva care nu numai că face faţă unei crize existenţiale, dar devine conştient că propria sa natură a declanşat criza. Inocenţa Scufiţei Roşii moare în momentul în care lupul se dă în vileag ca atare şi o înfulecă. Când este scoasă la lumină prin cezariană, ea renaşte într-un plan superior al existenţei; raportându-se pozitiv la ambii părinţi, încetând să mai fie un copil, ea se întoarce la viaţă ca adolescentă.

JACK ŞI VREJUL DE FASOLE

1

F

Basmele abordează, în formă literară, problemele fundamentale ale vieţii, în special cele inerente luptei pentru dobândirea maturităţii. Ele ne atrag atenţia asupra consecinţelor distructive atunci când nu reuşim să atingem niveluri superioare de responsabilitate individuală, oferind exemple de avertisment, ca fraţii mai mari din *Cele trei pene*, surorile vitrege din *Cenuşăreasa,* lupul din *Scufiţa Roşie*. Unui copil aceste poveşti îi sugerează foarte subtil de ce trebuie *sa* lupte pentru o integrare superioară şi ce implică acest lucru.

Aceleaşi poveşti îi semnalează unui părinte că ar trebui să fie conştient de riscurile generate de creşterea copilului, pentru a fi în alertă şi .a-l proteja pe copil atunci când e necesar sa evite o catastrofă; că e datoria lui să sprijine şi să încurajeze dezvoltarea individuală şi sexuală a copilului, la momentele potrivite.

Poveştile din ciclul care îl are drept personaj pe Jack sunt de origine britanică; apoi s-au răspândit în toată lumea în ţările vorbitoare de limbă engleză[60].

De departe cea mai cunoscută şi mai interesantă din acest ciclu este *Jack şi vrejul de fasole*. Elemente importante din acest basm apar în multe alte poveşti: aparent stupidul troc care procură o anumită putere magică; sămânţa miraculoasă din care creşte un co-pac care ajunge la cer; căpcăunul devorator de oameni care e păcălit şi jefuit; găina care face ouă de aur sau gâscă de aur; instrumentul muzical care vorbeşte. Dar combinarea lor într-o poveste care afirmă dezirabilitatea afirmării sexuale şi sociale a unui băiat la pubertate şi inconştienţa unei mame care bagatelizează acest lucru este ceea ce face din *fack şi vrejul de fasole* un basm atât de semnificativ.

Una dintre cele mai vechi poveşti ale acestui ciclu este *Jack şi chilipirurile*. Aici conflictul original nu e între fiu şi mama care îl crede prostuţ, ci lupta pentru întâietate dintre tată şi fiu. Această poveste prezintă unele probleme ale dezvoltării social-sexuale ale unui băiat cu mai mare claritate decât *Jack şi vrejul de fasole*, iar mesajul profund al celei din urmă poate fi înţeles mai bine în lumina primei poveşti.

în *Jack şi chilipirurile* ni se spune că Jack este un băiat neastâmpărat şi nu-şi ajută deloc tatăl. Mai rău chiar, din cauza lui Jack tatăl o duce foarte greu şi are tot felul de datorii. Aşa că îl trimite pe Jack la târg cu una dintre cele şapte vaci ale familiei ca s-o vândă cu cât de mult va putea lua pe ea. în drum spre târg Jack se întâlneşte cu un om care îl întreabă încotro merge. Jack îi spune, iar omul îi propune să-i dea vaca în schimbul unei băţ fermecat, al cărui stăpân trebuie doar să zică „Scoală-te, băţ, şi la trea-bă!", iar băţul îi va snopi în bătaie pe toţi duşmanii lui. Jack acceptă schimbul. Când se întoarce acasă, tatăl, care îl aştepta cu banii pe vacă, se înfurie atât de tare încât pune mâna pe un băţ ca să-l altoiască pe Jack. Apărându-se, Jack strigă la băţul *lui*, care îl bate pe tată până când acesta cere îndurare. Asta stabileşte ascendentul lui Jack asupra tatălui, dar nu aduce banii necesari. Aşa că Jack e trimis să vândă altă vacă la următorul târg. întâlneşte acelaşi om şi schimbă vaca pe o albină care cântă frumos. Nevoia de bani creşte şi Jack e trimis cu a treia vacă la vânzare. încă o dată îl întâlneşte pe om, care îi ia vaca în schimbul unei viori care cântă melodii minunate.

Scena se schimbă. Regele care domneşte în acea parte de lume are o fiică, iar aceasta nu

reuşeşte nicidecum să zâmbească. Tatăl promite s-o dea de soţie celui care o va înveseli. Mulţi prinţi şi oameni bogaţi încearcă în zadar s-o amuze. Jack, în hainele lui ponosite, îi întrece pe toţi competitorii de vază, fiindcă prinţesa zâmbeşte când aude vocea albinei şi cântecele viorii. Şi râde în hohote când băţul îi bate pe puternicii pretendenţi. Aşa că Jack urmează s-o ia de soţie.

¥

înainte de căsătorie, cei doi trebuie să petreacă o noapte în pat. Acolo, Jack stă nemişcat şi nu se atinge de prinţesă. Şi tatăl, şi prinţesa se simt extrem de ofensaţi şi sunt de părere că poate Jack e speriat de ea şi de situaţia în care se află. Se mai face o încercare, dar a doua noapte trece la fel ca prima. Când nici în a treia noapte nu se apropie de prinţesă, Jack e aruncat într-o groapă cu lei şi tigri. Băţul lui Jack îmblânzeşte fiarele, iar prinţesa se minunează ce „bărbat în toata puterea cuvântului" este. Se face o nuntă mare, iar după aceea cei doi „au avut coşuri întregi de copii".

Povestea este oarecum incompletă. De exemplu, în timp ce numărul trei este pomenit în repetate rânduri – trei întâlniri cu un om, trei schimburi cu un obiect magic, trei nopţi cu prinţesa fără ca Jack se „întoarcă spre ea" –, e neclar de ce aflăm despre şapte vaci la început, apoi nu mai auzim nimic despre cele patru rămase după ce trei au fost date la schimb. în al doilea rând, deşi există multe alte basme în care un bărbat rămâne indiferent faţă de aleasa lui timp de trei zile sau nopţi consecutive, de regulă acest lucru este explicat într-un fel sau altul*; comportamentul lui Jack în această privinţă rămâne neexplicat, aşa că trebuie să ne bazăm pe imaginaţie pentru a găsi o semnificaţie.

Formula magică „Scoală-te, băţ, şi la treabă!" sugerează asociaţii falice, ca şi faptul că numai noua sa achiziţie îi permite lui Jack să se împotrivească tatălui. Băţul îi asigură victoria şi în competiţia cu ceilalţi peţitori – competiţie care nu e altceva decât o întrecere sexuală, din moment ce miza

' De exemplu, în povestea Fraţilor Grimm *Corbul,* fiica unei regine,

transformată în corb, poate fi eliberată de sub puterea vrăjii dacă eroul o va aştepta complet treaz în după-amiaza următoare. Corbul ¡1 avertizează că, pentru a rămâne treaz, nu poate bea sau mânca nimic din ceea ce îi va oferi o femeie bătrână. El promite, dar trei zile la rând îşi permite să se lase convins să accepte ceva, după care adoarme la ceasul stabilit pentru întâlnirea cu corbul. Aici gelozia unei femei în vârstă şi lăcomia egoistă a unui tânăr explică faptul că el adoarme când ar

trebui să stea treaz de dragul iubitei

.W
1

este căsătoria cu prinţesa. Iar în final tot băţul îi aduce eroului victoria sexuală, după ce a supus animalele sălbatice. În timp ce vocea minunată a albinei şi melodiile frumoase ale viorii o fac pe prinţesă să zâmbească, băţul care îi ciomăgeş- te pe pretendenţii simandicoşi, batjocorindu-i în afectarea lor masculină, o face să râdă*. Dar dacă povestea s-ar rezuma la aceste conotaţii sexuale n-ar fi un basm, în orice caz nu unul foarte semnificativ. Pentru a desprinde un sens mai profund, trebuie să luăm în considerare şi celelalte obiecte magice şi nopţile în timpul cărora Jack rămâne nemişcat lângă prinţesă de parcă ar fi fost el însuşi un băţ.

Potenţa falică, insinuează povestea, nu e suficientă. în sine, nu conduce spre mai mult şi spre mai bine şi nici nu suplineşte maturitatea sexuală. Albina – simbolul muncii asidue şi al dulceţii,

---

*, Povestea Fraţilor Grimm *Corbul* poate servi drept comparaţie în sprijinul ideii că manifestarea de trei ori a autocontrolului asupra tendinţelor instinctuale demonstrează maturitate sexuala, iar absenţa lui indică o imaturitate care stă în calea cuceririi dragostei adevărate. Spre deosebire de Jack, eroul din *Corbul*, în loc să-şi controleze pofta de mâncare, băutură şi somn, cedează de trei ori tentaţiei, acceptând zicala femeii în vârstă: „O dată e ca niciodată" – adică nu contează –, ceea ce arată ¡maturitatea lui morală. Astfel o pierde pe prinţesă. în cele din urmă o cucereşte, dar numai după ce s-a supus mai multor corvezi care îl maturizează.

pentru că ne dă miere, de unde cântecele fermecătoare – reprezintă munca şi bucuria ei. Truda constructiva simbolizată de albină contrastează drastic cu indisciplina şi lenea lui Jack de la început. După pubertate un băiat trebuie să găsească scopuri constructive şi să muncească pentru a le atinge şi a deveni un membru util al societăţii. De aceea lui Jack îi este oferit băţul înainte a primi albina şi vioara. Vioara, ultimul dar, simbolizeaz

ărealizarea artistică şi, odată cu ea, cea mai înaltă reuşită umană. Pentru a o cuceri pe prinţesă, puterea băţului şi toată simbolistica lui sexuală nu sunt suficiente. Puterea băţului (potenţa sexuală) trebuie controlată, aşa cum o sugerează cele trei nopţi

inactive în pat. Prin acest comportament, Jack îşi demonstrează autocontrolul; şi astfel nu mai trebuie să-şi expună public masculinitatea falică; el nu vrea să-şi cucerească prinţesa impunându-se datorită forţei mai mari. Subjugarea animalelor sălbatice demonstrează că Jack îşi foloseşte forţele pentru a controla acele tendinţe inferioare – ferocitatea leului şi tigrului, iresponsabilitatea şi neastâmpărul lui care duseseră la înmulţirea datoriilor tatălui – şi devine demn de prinţesă şi regatul ei. Prinţesa înţelege asta. La început, Jack a făcut-o doar să râdă, dar în final, după ce şi-a dovedit nu numai puterea (sexuală) dar şi autocontrolul (sexual), ea îl recunoaşte ca fiind bărbatul potrivit cu care poate să fie fericită şi să aibă mulţi copii".

Jack şi chilipirurile începe prin autoafirmarea falică adolescentină („Scoală-te, băţ, şi la treabă!") şi se termină cu maturitatea socială şi personală, odată cu dobândirea autocontrolului şi a aprecierii lucrurilor superioare din viaţă. Mult mai cunoscuta *Jack şi vrejul de fasole* începe şi se termină mult mai devreme în procesul de dezvoltare a sexualităţii masculine. Dacă pierderea plăcerii infantile este abia sugerata în prima poveste prin necesitatea de a vinde vacile, ea devine motivul central din *Jack şi vrejul de fasole*. Ni se spune că buna vacă Milky White (Albă-ca-Laptele), care până atunci întreţinuse mama şi copilul, a încetat deodată să mai dea lapte. Astfel începe izgonirea din paradisul infantil; continuă cu persiflarea lui Jack de către mamă datorită credinţei lui în forţa magică a seminţelor. Vrejul falie îi permite lui Jack să se implice într-un conflict oedipian cu căpcăunul pe care îl înfrânge mulţumită mamei oedipiene care îl apără împotriva propriului ei soţ. Jack renunţă la credinţa în puterile magice ale autoafirmării falice prin tăierea vrejului; asta îi deschide calea unei dezvoltări mature a masculinităţii. Aşadar, cele două versiuni ale basmului acoperă, împreună, întreaga dezvoltare masculină.

Prima etapă a copilăriei se încheie când credinţa într-o rezervă nesfârşită de dragoste şi hrană se dovedeşte o fantezie nerealistă. A doua etapă începe cu o credinţă la fel de nerealistă în ceea ce corpul copilului, în general, şi în special un anume aspect al lui – organele sexuale de care începe să fie conştient – pot face pentru el. Aşa cum, atunci când era bebeluş, sânul mamei simboliza tot ceea ce voia

copilul de la viaţă şi se părea că va primi mereu, tot aşa acum propriul corp, inclusiv organele genitale, vor deveni cea mai mare sursă de satisfacţie pentru copil, sau cel puţin aşa vrea el să creadă. Acest lucru este la fel de adevărat şi pentru băieţi, şi pentru fete; de aceea *Jack şi vrejul de fasole* este populară printre copiii de ambele sexe. Sfârşitul copilăriei, aşa cum am mai spus-o, este atins atunci când se renunţă la astfel de vise de glorie, iar autoafirmarea, chiar şi împotriva unui părinte, devine ordinea zilei.

Orice copil poate înţelege uşor sensul inconştient al dramei apărute când o vacă bună ca Milky White, care până atunci furnizase tot ce era necesar, încetează brusc sa mai dea lapte. Asta îi trezeşte copilului amintiri confuze despre perioada când, prin înţărcare, a încetat să mai primească laptele mamei. E momentul când mama îi cere copilului să înveţe să se mulţumească cu ceea ce îi poate furniza lumea exterioară. Acest fapt e simbolizat în basm de mama care îl trimite pe Jack în lume să se descurce (să vândă vaca şi să obţină nişte bani), pentru a putea supravieţui. Dar credinţa lui Jack în fapte magice nu l-a pregătit să se confrunte cu lumea într-o manieră realistă.

Dacă până acum mama (vaca, în metafora basmului) a furnizat toate cele necesare, de-acum încolo n-o mai face, iar copilul se va întoarce în mod natural către tată – reprezentat în poveste prin bărbatul întâlnit pe drum –, aşteptând ca acesta să-i ofere ca prin magie tot ce îi trebuie. Privat de proviziile „magice” care îi fuseseră asigurate până atunci şi pe care le credea „dreptul” lui incontestabil, Jack e mai mult decât dispus să dea vaca pe orice promisiune de rezolvare magică a impasului de viaţă în care se găseşte.

Nu numai mama îi spune lui Jack să vândă vaca pentru că nu mai produce lapte; chiar şi Jack vrea să scape de vaca acum nefolositoare, care îl dezamăgeşte. Dacă mama-su- rogat, sub forma lui Milky White, îl priveză de ce are nevoie el şi dacă se impune remedierea situaţiei, atunci Jack nu va accepta în schimbul vacii ceea ce doreşte mama lui, ci ceea i se pare lui mai dezirabil.

A fi trimis în lume să te descurci înseamnă sfârşitul primilor ani ai copilăriei. Copilul trebuie să demareze procesul lung şi dificil de transformare într-un adult. Primul pas în această direcţie îl

constituie renunţarea la soluţiile orale pentru problemele vieţii. Dependenţa orală trebuie înlocuită cu ceea ce copilul poate face pentru el însuşi, din proprie iniţiativă. în *Jack şi chilipirurile,* eroului îi sunt înmânate toate cele trei obiecte magice şi numai prin intermediul lor îşi va câştiga independenţa; aceste obiecte fac totul pentru el. Singura lui contribuţie, chiar dacă demonstrează autocontrolul său, este una destul de pasivă: nu face nimic în pat cu prinţesa. Când e aruncat în groapă cu animalele sălbatice, nu e salvat de curajul sau inteligenţa sa, ci de puterea magică a băţului.

Lucrurile stau cu totul altfel în *Jack şi vrejul de fasole*. Povestea ne spune că, deşi încrederea în magie ne poate ajuta în îndrăzneala de a ne confrunta cu lumea pe cont propriu, în cele din urmă va trebui să preluăm iniţiativa şi să fim gata să ne supunem riscurilor implicate de controlul asupra propriei vieţi. Când Jack primeşte seminţele magice, el se caţără pe vrej din proprie iniţiativă, nu pentru că i-a sugerat-o cineva. Căţărându-se, Jack se foloseşte cu dibăcie de însuşirile lui fizice şi îşi riscă de trei ori viaţa pentru a ajunge în posesia obiectelor magice. La sfârşit retează vrejul de fasole şi astfel îşi asigură posesia obiectelor magice pe care le obţinuse prin iscusinţă.

Renunţarea la dependenţa orală este acceptabilă numai dacă un copil poate găsi siguranţa de care are nevoie într-o credinţă realistă – sau, mai probabil, într-una fantastic exagerată – în ceea ce corpul şi organele lui vor face pentru el. Dar copilul nu vede în sexualitate ceva bazat pe o relaţie între un bărbat şi o femeie, ci ceva ce poate realiza de unul singur. Dezamăgit de mama sa, un băiat nu este gata să accepte ideea că, pentru a-şi afirma masculinitatea, are nevoie de o femeie. Fără o astfel de credinţă (nerealistă) în sine, un copil nu este în stare să se confrunte cu lumea. Povestea ne spune că Jack a căutat de lucru, dar n-a fost în stare să găsească nimic; nu poate să se descurce într-un mod realist; cel care îi dă seminţele magice înţelege acest lucru, deşi mama lui nu înţelege. Numai încrederea în ceea ce propriul său corp – sau, mai precis, sexualitatea lui incipientă – poate realiza pentru el îi permite copilului să renunţe la satisfacţia orală; acesta e un alt motiv pentru care Jack este gata să schimbe vaca pe nişte seminţe.

Dacă mama ar accepta dorinţa lui Jack de a crede că seminţele şi ceea ce va creşte din ele sunt la fel de valoroase acum ca laptele de vacă în trecut, atunci Jack ar avea mai puţină nevoie să recurgă la satisfacţii fantasmatice, cum ar fi credinţa în magicele puteri falice simbolizate de uriaşul vrej de fasole. în loc să aprobe prima manifestare de independenţă şi de iniţiativă a lui Jack – schimbarea vacii pe seminţe –, mama îl ridiculizează pentru ce a făcut, se înfurie, îl bate şi, ceea ce e mai rău, recurge la vechiul obicei de interzicere a satisfacţiei orale: drept pedeapsă pentru că a luat iniţiativa, Jack e trimis la culcare în camera lui fără să i se dea de mâncare.

Acolo, în timp ce stă în pat, pentru că realitatea s-a dovedit a fi atât de dezamăgitoare, satisfacerea fanteziei trece în prim-plan. Subtilitatea psihologică a basmelor care conferă celor relatate o aură de adevăr se manifestă din nou prin faptul că seminţele cresc şi se transformă într-un vrej uriaş *în timpul nopţii*. în timpul zilei, nici un copil normal nu şi-ar putea exagera într-un mod atât de fantastic speranţele pe care masculinitatea sa nou descoperită le stârneşte în el. Dar noaptea, în vis, aceasta îi apare în imagini extravagante, ca vrejul pe care se va căţăra spre porţile raiului. Povestea ne spune că, atunci când se trezeşte Jack, camera este parţial întunecata, pentru că vrejul împiedica să treacă lumina. Alt indiciu că tot ceea ce se întâmplă – căţărarea lui Jack pe vrej la cer, întâlnirea cu căpcăunul etc. – nu e decât un vis, care-i dă speranţe pentru faptele măreţe pe care le va realiza.

Creşterea fantastică a seminţelor magice în timpul nopţii este înţeleasă de copii ca simbol al potenţei miraculoase şi al satisfacţiilor pe care dezvoltarea sexuală a lui Jack le poate genera: faza falică o înlocuieşte pe cea orală; vrejul de fasole a înlocuit-o pe Milky White. Pe acest vrej copilul se va urca în cer pentru a duce o existenţă superioară.

Dar, avertizează povestea, acest lucru nu se întâmplă fără a trece prin mari primejdii. A rămâne în faza falică nu prezintă un mare progres faţă de fixaţia orală. Numai atunci când relativa independenţă dobândită datorita noii dezvoltări sociale şi sexuale este folosită pentru a rezolva vechile probleme oedipiene va fi posibil adevăratul progres uman. Iată deci motivul periculoasei întâlniri între Jack şi căpcăun, tatăl oedipian. Dar Jack e ajutat şi de soţia

căpcăunului, fără de care ar fi distrus de acesta. în *Jack şi vrejul de fasole,* nesiguranţa lui Jack în forţa masculină nou descoperită e ilustrată de „regresiile" lui în oralitate ori de câte ori se simte ameninţat: se ascunde de două ori în cuptor şi în cele din urmă într-un cazan. Imaturitatea lui este sugerată şi de furtul obiectelor magice aflate în posesia căpcăunului, scăpând de fiecare dată deoarece căpcăunul doarme*. Lipsa esenţială de încredere a lui Jack în masculinitatea nou dobândită este indicată de faptul că o roagă pe soţia căpcăunului să-i dea ceva de mâncare, pentru că îi este atât de foame.

' Cât de diferit este comportamentul lui Jack în *Jack şi chilipirurile,* unde are încredere în forţa sa nou dobândită. Nu se ascunde şi nu obţine lucruri prin vicleşug; dimpotrivă, când se află într-o situaţie periculoasă, fie cu tatăl său, cu rivalii la mâna prinţesei sau cu fiarele sălbatice, foloseşte pe faţă puterea băţului pentru a-şi atinge scopul.

într-o manieră caracteristică basmelor, povestea descrie stadiile de dezvoltare prin care trebuie să treacă băiatul pentru a deveni o fiinţă umană independentă şi ne arată cum acest lucru este posibil, chiar plăcut, în ciuda tuturor pericolelor, şi foarte avantajos. Renunţarea la satisfacţia orală – sau, mai degrabă, faptul că a fost forţat să facă asta – şi înlocuirea ei cu satisfacţia falică drept soluţie la toate problemele vieţii nu sunt suficiente: copilul trebuie să adauge la acestea, pas cu pas, valori superioare celor obţinute deja. înainte ca asta să fie posibil, se impune rezolvarea problemei oedipiene care constă într-o mare dezamăgire provocată de mama sa şi implică o competiţie intensă cu tatăl şi gelozia acestuia. Băiatul nu are încă destulă încredere în tată pentru a se confrunta direct cu el. Pentru a putea face faţă dificultăţilor din această perioadă, băiatul are nevoie de înţelegerea mamei: numai datorită faptului că soţia căpcăunului îl protejează şi îl ascunde reuşeşte Jack să dobândească puterea căpcăunului-tată.

în prima incursiune, Jack fură un sac plin cu bani de aur. Asta le procură lui şi mamei resursele necesare traiului, dar în cele din urmă banii se duc. Aşa că Jack pleacă într-o altă expediţie, numai că de data aceasta e conştient că îşi riscă viaţa'.

' La un anumit nivel, căţărarea pe vrejul de fasole nu simbolizează doar puterea „magică" a falusului de a se ridica, dar şi sentimentele băiatului în privinţa masturbării. Copilul care se masturbează trăieşte cu teama că, dacă va fi prins, va suferi o

pedeapsă teribila, aşa cum e simbolizată de căpcăunul care l-ar ucide dacă şi-ar da seama ce pune la cale Jack. Dar, în aceiaşi timp, copilul simte că, masturbandu-se. „fură" o parte din puterea părinţilor. Copilul care, la nivel inconştient, înţelege acest sens al poveştii simte o uşurare văzând că anxietăţile legate de masturbare sunt nejustificate. Incursiunea lui „falică" în lumea căpcăunilor uriaşi

În a doua incursiune, Jack pune mâna pe găina care face ouă de aur: a învăţat că proviziile se termină dacă nu le poate furniza continuu sau dacă nu le produce cineva pentru el. Cu găina Jack ar putea fi mulţumit, din moment ce toate nevoile fizice vor fi permanent satisfăcute. Aşadar nu necesitatea motivează ultima incursiune a lui Jack, ci dorinţa de a îndrăzni şi de a se aventura – dorinţa de a găsi ceva mai presus de bunurile materiale. Astfel, Jack pune mâna pe harpa de aur care simbolizează frumosul, arta, lucrurile elevate din viaţă. Este o consecinţă a ultimei experienţe de creştere, când Jack înţelege că nu ajunge să te bazezi pe miraculos pentru a rezolva problemele vieţii.

Atingând umanitatea deplină, dorind şi obţinând ceea ce reprezintă harpa, el e obligat să-şi dea seama (după ce căpcăunul e cât pe ce să-l ucidă) că, dacă va continua să se bazeze pe soluţii magice, într-o bună zi va fi distrus. în timp ce căpcăunul îl urmăreşte în jos pe vrej, Jack îşi strigă mama să ia toporul şi să taie vrejul de fasole. Mama vine cu toporul, dar înmărmureşte de frică atunci când vede

adulţi nu numai că nu duce la distrugerea lui, dar îi procură avantaje de care se poate bucura permanent.

Avem aici un alt exemplu de basm care îi permite copilului să înţeleagă şi să fie ajutat la nivel inconştient fără a fi necesar ca el să conştientizeze mesajul poveştii. Basmul reprezintă în imagini ceea ce se petrece în inconştientul sau preconştientul copilului: cum trezirea sexualităţii în el i se pare un miracol care are loc în întunericul nopţii sau în vise. Căţărarea pe vrej şi ceea ce simbolizează ea provoacă anxietatea că în finalul experienţei lui va fi distrus pentru că a îndrăznit. Copilul se teme că dorinţa de a deveni activ sexual echivalează cu furtul puterii şi prerogativelor părinteşti, motiv pentru care acest lucru nu poate avea loc decât pe furiş, când adulţii nu sunt capabili să vadă ce se întâmplă. După ce povestea a personificat aceste anxietăţi, îi asigură pe copil că finalul va fi unul fericit.

picioarele uriaşe ale căpcăunului care coboară pe vrej; este incapabilă să se confrunte cu obiecte falice. La alt nivel, în- mărmurirea ei semnifică faptul că, deşi o mamă îşi protejează băiatul de pericolele pe care le implică năzuinţa lui spre bărbăţie – aşa cum a procedat soţia căpcăunului as- cunzându-l pe Jack –,

ea nu o poate obţine în locul lui; numai băiatul poate face asta. Jack înhaţă toporul şi retează vrejul de fasole, iar căpcăunul moare prăbuşindu-se. Reuşind acest lucru, Jack se debarasează de tatăl perceput la nivel oral: căpcăunul gelos care vrea să-l devoreze.

Dar tăierea vrejului de fasole îl eliberează pe Jack nu numai de imaginea tatălui văzut ca un căpcăun distructiv şi devorator, ci şi de credinţa în puterea magică a falusului ca mijloc de procurare a satisfacţiilor în viaţă. Lovind vrejul cu toporul, jack renunţa Ia soluţiile magice; el devine „bărbat". Nu va mai fura de la alţii, dar nici nu va mai trăi cu teama mortală de căpcăuni şi nu se va mai bizui pe mamă pentru a-l ascunde în cuptor (regresând la oralitate).

La sfârşitul poveştii *Jack şi vrejul de fasole,* Jack este gata să renunţe la fantasmele falice şi oedipiene pentru a încerca să trăiască în realitate, atât cât poate un băiat de vârsta lui. În umătorul stadiu al dezvoltării sale nu va mai încerca sa ia prin vicleşug bunurile tatălui în timp ce acesta doarme, nici să-şi imagineze că o mamă-surogat îşi va trăda bărbatul de dragul lui, ci va fi pregătit să lupte deschis pentru a-şi afirma ascendentul social şi sexual. în acest moment începe *Jack şi chilipirurile*, în care îl vom urmări pe erou ajungând la maturitate.

Acest basm, ca multe altele, îi poate învăţa multe pe părinţi, aşa cum îi ajută pe copii sa crească. Le spune mamelor de ce au nevoie băieţeii ca să-şi rezolve problemele oedipiene: o mamă trebuie să accepte îndrăzneala masculină a băiatului şi să-l protejeze de pericolele inerente afirmării masculinităţii, în special atunci când se confruntă cu tatăl lui.

Mama din *Jack fi vrejul de fasole* îşi dezamăgeşte fiul pentru că, în loc să-i sprijine masculinitatea în plină dezvoltare, i-o neagă. Părintele de sex opus are datoria de a încuraja dezvoltarea sexuală a copilului la pubertate, în special atunci când îşi propune să atingă nişte scopuri şi performanţe în lumea din afara casei. Mama lui Jack, care crede că fiul ei e nesăbuit pentru că a făcut un asemenea schimb păgubos, dovedeşte ea însăşi nesăbuinţă pentru că nu este capabilă să observe transformarea din copil în adolescent a fiului ei. Daca s-ar fi întâmplat cum şi-ar fi dorit ea, Jack ar fi rămas un băiat imatur şi nici el, nici ea n-ar fi scăpat de sărăcie. Motivat de masculinitatea care se

trezeşte în el şi fără să se descurajeze pentru că mama sa îl subestimează, Jack dobândeşte o mare avere datorită acţiunilor lui curajoase. Această poveste ne învaţă – ca multe alte basme, precum *Cele trei graiuri* – că marea greşeală a părinţilor constă în lipsa unei reacţii pozitive la diversele probleme apărute în maturizarea personală, socială şi sexuală a copilului.

Conflictul oedipian al băiatului din basm este în mod convenabil exteriorizat în două personaje foarte îndepărtate care există undeva într-un castel din cer: căpcăunul şi soţia lui. Mulţi copii trec prin această experienţă, căci în majoritatea timpului tatăl – asemeni căpcăunului din basm – este plecat de acasă, iar mama şi copilul se simt foarte bine împreună, asemeni lui Jack şi soţiei căpcăunului. Apoi, brusc, tatăl se întoarce acasă, cere de mâncare şi îi strică toată dispoziţia copilului care nu e văzut cu ochi buni de tată. Când copilului nu i se dă sentimentul că tatăl se bucură să-l aibă în preajmă, îi va fi teamă de ceea ce şi-a imaginat cât timp tatăl era plecat, pentru că acesta nu a fost inclus în fantezia lui. Deoarece copilul vrea să-i ia tatălui cele mai preţioase posesiuni, este normal să-i fie teamă că va fi distrus de represalii.

Date fiind toate pericolele regresiei la oralitate, iată un alt mesaj implicit al poveştii lui Jack: nu a fost chiar atât de rău că Milky White a încetat să mai dea lapte. Dacă nu s-ar fi întâmplat aşa, Jack n-ar fi căpătat seminţele din care avea să crească vrejul de fasole. Oralitatea nu doar ne susţine: când ne agăţăm prea mult de ea, ne împiedică dezvoltarea; chiar ne distruge, precum căpcăunul fixat în oralitate. Oralitatea poate fi abandonata în schimbul masculinităţii, dacă mama aproba transformarea şi continuă să fie protectoare. Soţia căpcăunului îl ascunde pe Jack într-un loc sigur, asemeni pântecului mamei care l-a ferit la începutul vieţii de toate pericolele. O regresie atât de scurtă într-un alt stadiu de dezvoltare îi asigură băiatului siguranţa şi tăria necesare următorului pas spre independenţă şi autoafirmare. îi permite băiatului să se bucure pe deplin de avantajele fazei falice în care intră. Iar dacă sacul cu aur şi, chiar mai mult, găina cu ouă de aur reprezintă ideile anale de posesiune, povestea ne asigură că băiatul nu va rămâne prizonierul stadiului anal de dezvoltare: curând îşi va da seama că trebuie să

sublimeze aceste concepţii primitive şi să nu se mai mulţumească cu ele. Atunci nu va accepta nimic altceva decât harpa de aur şi ceea ce simbolizează ea”.

„ Din nefericire, *Jack şi vrejul de fasole* este deseori retipărită într-o formă care conţine multe modificări şi adăugiri, majoritatea rezultatul unor eforturi de a oferi o j ustifîcare morală pentru j efuirea uriaşului de către Jack. însă aceste modificări distrug impactul poetic al poveştii şi îi răpesc sensul psihologic profund. într-una dintre aceste variant

eREGINA GELOASĂ DIN *ALBĂ-CA-ZĂPADA* ŞI MITUL LUI OEDIP

Din moment ce basmele abordează imaginativ cele mai importante teme din viaţa noastră, nu e surprinzător că majoritatea se concentrează într-un fel sau altul pe problemele oedipiene. însă basmele analizate până acum s-au referit în principal la problemele copilului, şi nu ale părintelui. în realitate, aşa cum relaţia copilului cu părintele este plină de probleme, la fel este şi cea a părintelui cu copilul, astfel că multe basme abordează şi problemele

modificate, o zână îi spune lui Jack că obiectele magice şi castelul îi aparţinuseră cândva tatălui lui Jack, iar uriaşul le luase după ce îl omorâse; şi că, prin urmare, Jack este îndreptăţit să-l ucidă pe uriaş şi să intre în posesia obiectelor magice. Ceea ce transformă tot ce i se întâmplă lui Jack într-o poveste modernă despre răzbunare, nu una despre dobândirea bărbăţiei.

în versiunea originală, *Jack şi vrejul de fasole* este odiseea unui băiat care se străduie să-şi câştige independenţa faţă de mamă, care nu are o părere bună despre el, şi înfăptuieşte fapte măreţe de unul singur, în versiunea trunchiată, Jack nu face decât ceea ce îi ordonă o altă persoană feminină mai în vârstă, zâna.

Un ultim exemplu despre cum cei care cred că îmbunătăţesc un basm tradiţional de fapt reuşesc opusul. în ambele versiuni, când Jack pune mâna pe harpa fermecată, aceasta strigă „Stăpâne, stăpâne", tre- zindu-l pe căpcăun, care îl fugăreşte pe Jack cu intenţia de a-l ucide. Este conform logicii basmului ca o harpă vorbitoare să-şi trezească stăpânul de drept atunci când este furată. Dar ce poate să creadă un copil despre o harpă fermecată furată de la stăpânul ei ucis cu cruzime, care, în momentul în care este pe cale de a fi recuperată de fiul stăpânului, îl avertizează pe căpcăunul hoţ şi criminal? Modificarea unor asemenea detalii privează povestea de impactul ei magic, aşa cum privează şi obiectele magice – şi tot ceea ce se petrece în poveste – de sensul magic al reprezentărilor externe ale proceselor interioare.

oedipiene ale părinţilor. în timp ce copilul este încurajat să creadă că este absolut capabil să găsească o cale de depăşire a dificultăţilor oedipiene, părintele este

avertizat asupra consecinţelor dezastruoase pe care le riscă dacă îşi permite să se complacă în ele*.

În *Jackşi vrejul de fasole* apare o mamă care nu e pregătită să-i îngăduie fiului să devină independent. *Albă-ca-Zăpada* ne spune cum un părinte – regina – e distrus de gelozia stârnită de copilul care, crescând, îl depăşeşte. în tragedia greacă a lui Oedip, care este distrus de complicaţii oedipiene, nu doar mama sa, locasta, este ucisa, dar primul care cade este tatăl, Laios, a cărui teamă că fiul îi poate lua locul declanşează tragedia în care vor sfârşi cu toţii. Frica reginei că Albă-ca-Zăpada o va întrece este tema acestui basm care poartă numele copilului năpăstuit, ca şi povestea lui Oedip. De aceea ar fi util să rezumăm acest mit faimos care, datorită scrierilor psihanalitice, a devenit metafora prin care ne referim la o anumită constelaţie emoţională din cadrul familiei, care poate da naştere celor mai grave obstacole în calea maturizării şi integrării pozitive a unei persoane; dar care, pe de altă parte, constituie sursa potenţială pentru cea mai fructuoasă desăvârşire a personalităţii.

în general, cu cât o persoană a fost mai puţin capabilă să-şi rezolve sentimentele oedipiene într-un mod constructiv, cu atât mai mare este pericolul să fie afectată de ele atunci când devine părinte. Bărbatul devenit părinte, care n-a reuşit să integreze în procesul de maturizare dorinţa

* La fel ca în cazul dorinţelor, basmul înţelege pe deplin că un copil nu poate evita să fie expus tentaţiilor oedipiene, prin urmare nu este pedepsit dacă acţionează sub influenţa lor. însă părintele care îşi permite să direcţioneze problemele *lui* oedipiene asupra copilului suferă grav pentru asta.

infantilă de a-şi poseda mama şi frica iraţională faţă de tată, foarte probabil va deveni anxios, văzându-şi fiul ca un rival, şi chiar poate acţiona distructiv mânat de această frica, după cum se spune că a făcut regele Laios. Şi nici inconştientul copilului nu rămâne neafectat de asemenea sentimente nutrite de un părinte dacă ele intervin în relaţia cu copilul. Basmul îi permite unui copil să înţeleagă nu numai că el este gelos pe părinte, dar şi că părintele poate avea sentimente paralele – o introspecţie care poate ajuta la construirea unei punţi peste prăpastia dintre părinte şi copil şi totodată poate permite abordarea constructivă a unor dificultăţi de relaţio- nare care altfel ar fi imposibil de rezolvat. Chiar mai important este faptul că basmul îl asigură pe copil ca nu are de ce să-i fie frică de gelozia părintelui, acolo unde ea există, pentru că va reuşi să supravieţuiască indiferent de complicaţiile create temporar de astfel de sentimente.

Basmele nu ne spun *de ce* un părinte nu este uneori capabil să se bucure de faptul că propriul său copil creşte şi îl depăşeşte, ci devine gelos pe el. Nu ştim de ce regina din *Albă-ca-Zăpada* nu poate să îmbătrânească în linişte şi să se bucure văzând cum înfloreşte frumuseţea fiicei, dar trebuie să se fi întâmplat ceva în trecutul care a făcut-o vulnerabilă, încât urăşte copilul pe care ar trebui să-l iubească. Felul în care o serie de generaţii pot explica frica unui părinte faţă de copilul lui este ilustrat în ciclul de mituri în centrul căruia se află povestea lui Oedip[61].

Acest ciclu mitic se încheie cu *Cei şapte împotriva Tebei* şi începe cu Tantal, un prieten al zeilor care a vrut să le pună la încercare omniscienţa ucigându-şi fiul, Pelops, şi servindu-l zeilor la cină. (Regina din *Albă-ca-Zăpada* porunceşte ca fiica ei să fie ucisă, mâncând apoi ceea ce crede a fi o bucată din corpul Albei-ca-Zăpada.) Mitul ne spune că vanitatea l-a motivat pe Tantal să comită odioasa faptă şi tot vanitatea o împinge pe regină să comită răutăţile ei. Ea vrea sa rămână veşnic frumoasă şi este pedepsită să danseze până la moarte în nişte pantofi încinşi. Tantal, care a încercat sa-i păcălească pe zei oferindu-le corpul fiului său drept hrană, va suferi veşnic în Hades, ispitit permanent să-şi satisfacă setea şi foamea cu apa şi fructele care par la îndemână, dar care se retrag ori de câte ori încearcă sa le apuce. Aşadar, atât în mit cât şi în basme, pedeapsa este pe măsura crimei.

De asemenea, în ambele naraţiuni moartea nu înseamnă neapărat sfârşitul vieţii, căci Pelops este readus la viaţă de către zei, iar Albă-ca-Zăpada îşi recapătă

cunoştinţa. Moartea e mai degrabă simbolul dorinţei ca acea persoană sa dispară – tot aşa cum copilul oedipian nu vrea ca părintele-rival să moară, doar să fie îndepărtat din cale pentru a capta întreaga atenţie a celuilalt părinte. Oricât ar fi dorit dispariţia părintelui la un moment dat, copilul se aşteaptă ca în momentul următor părintele să fie în viaţă, şi în serviciul lui. în mod similar, într-un basm o persoană e transformată în stană de piatră la un moment dat, apoi revine la viaţă.

Tantal era un părinte gata să rişte viaţa fiului pentru a-şi satisface vanitatea, ceea ce a dus la distrugerea lui şi a fiului său. După ce a fost folosit astfel de tată, Pelops va omorî un alt tată pentru a-şi atinge scopul. Regele Enomaos din Elis dorea sa-şi păstreze fiica, Hipodamia, doar pentru el şi atunci a pus la punct o stratagemă prin care îşi deghiza această dorinţă şi în acelaşi timp se asigura că fiica lui nu-l va părăsi niciodată. Fiecare peţitor trebuia să concureze cu regele Enomaos într-o întrecere cu carele de război; dacă peţitorul ar fi câştigat, atunci o putea lua de soţie pe Hipodamia; daca pierdea, regele câştiga dreptul să-l ucidă, ceea ce făcea de fiecare dată. Pelops înlocuieşte osiile de alama ale carului regal de război cu unele de ceară şi astfel câştigă concursul în care regele îşi află sfârşitul.

Până acum mitul arată cum consecinţele sunt la fel de tragice atunci când un tată se foloseşte de fiu pentru propriile planuri sau când un tată, din ataşament oedipian faţă de fiica lui, încearcă s-o priveze de o viaţă a ei, iar pe peţitori de viaţă în general. în continuare, mitul vorbeşte despre consecinţele teribile ale rivalităţii „oedipiene" dintre fraţi. Pelops avea doi fii legitimi, Atreu şi Tiest. Din invidie, Tiest, cel mai tânăr, îi fură lui Atreu berbecul cu lână de aur. Drept represalii, Atreu îi înjunghie pe cei doi fii ai lui Tiest şi i-i serveşte acestuia la masă cu ocazia unui mare banchet.

Aceasta nu era singura situaţie de rivalitate dintre fraţi în casa lui Pelops, care mai avea şi un fiu nelegitim, Chrisipos. Laios, tatăl lui Oedip, era unul dintre tinerii protejaţi la curtea lui Pelops. În ciuda generozităţii care i se arată, Laios îl răpeşte – sau îl siluieşte – pe Chrisipos. Presupunem că Laios a comis crima din gelozie, Chrisipos fiind preferatul lui Pelops. Ca pedeapsă a unei rivalităţi atât de făţişe, oracolul din Delfi îi spune lui Laios că va fi ucis de propriul său fiu. Aşa cum Tantal l-a distrus sau a încercat să-l distrugă pe Pelops, fiul său, şi cum Pelops a pus la cale moartea socrului, Enomaos, tot aşa Oedip îşi va omorî tatăl, pe Laios. în cursul normal al evenimentelor, orice fiu îşi înlocuieşte tatăl – aşa că am putea considera că toate aceste poveşti vorbesc despre dorinţa fiului de a acţiona astfel şi despre încercarea tatălui de a-l împiedica. însă acest mit arată că manifestările oedipiane din partea taţilor le preced pe cele ale copiilor.

Pentru a-i împiedica pe Oedip să-l ucidă, Laios porunceşte ca la naştere să-i fie străpunse gleznele fiului pentru a-i lega un picior de celălalt. Apoi Laios îi ordonă unui cioban să-l ia pe pruncul Oedip şi să-l abandoneze în sălbăticie, ca să moară. Dar ciobanului – asemeni vânătorului din *Albă-ca-Zăpada* – i se face milă de copil. îl duce la regele lui, care îl creşte ca pe propriul său fiu.

Tânăr fiind, Oedip consultă oracolul de Ia Delfi şi i se spune că îşi va omorî tatăl şi se va căsători cu mama sa. Crezând ca perechea regală care-l crescuse sunt părinţii lui, Oedip nu se mai întoarce acasă, ci pleacă în pribegie pentru a preveni o asemenea oroare. Ajuns la o răscruce, Oedip îl ucide pe Laios fără să ştie că e vorba de tatăl său. în peregrinările lui, Oedip ajunge la Teba, rezolvă enigma sfinxului şi astfel salvează cetatea. Ca recompensă, Oedip se căsătoreşte cu regina – mama lui văduvă, Iocasta. Astfel, fiul îl înlocuieşte pe tată ca rege şi soţ; se îndrăgosteşte de mamă, iar mama are relaţii sexuale cu fiul. Când adevărul iese în cele din urmă la iveală, Iocasta se sinucide, iar Oedip îşi scoate ochii, ca pedeapsă pentru că nu a văzut ce însemnau faptele lui.

Dar tragica poveste nu se sfârşeşte aici. Fiii gemeni ai lui Oedip, Eteocle şi Polinice, nu-l sprijină în nenorocirea lui, doar Antigona, fiica lui, rămâne cu el şi-l

ajută. Timpul trece şi, în războiul celor şapte contra Tebei, Eteocle şi Polinice se ucid unul pe celălalt în timpul luptei. Antigona îl înmormântează pe Polinice, în ciuda ordinelor regelui Creon, şi plăteşte cu viaţa pentru asta. Nu numai rivalitatea între fraţi este devastatoare, cum o demonstrează soarta celor doi, dar şi ataşamentul intens faţă de frate este la fel de fatal, după cum ne dăm seama din soarta Antigonei.

Să recapitulăm relaţiile letale din aceste mituri: în loc să-şi iubească fiul, Tantal îl sacrifică pentru orgoliul său;
la fel procedează Laios cu Oedip; ambii părinţi sfârşesc prin a fi distruşi. Enomaos moare pentru că încearcă să-şi păstreze fiica doar pentru el, la fel şi Iocasta, care se ataşează prea mult de fiul său: dragostea sexuală faţă de copilul de sex opus este la fel de distructivă ca frica agresivă a părintelui că va fi înlocuit şi depăşit de copilul de acelaşi sex. Uciderea părintelui de acelaşi sex va duce la pierzania lui Oedip, ca şi în cazul celor doi fii gemeni ai săi, care îl abandonează în suferinţa. Rivalitatea dintre fraţi îi ucide pe fiii lui Oedip. Antigona, care nu-şi trădează tatăl, ci, din contră, împărtăşeşte cu el nenorocirea, moare din cauza devotamentului prea mare pentru fratele ei.

Şi totuşi, nici asta nu pune capăt poveştii. Creon, care, ca rege, o condamnă pe Antigona la moarte, o face împotriva dorinţei fiul său, Hemon, care este îndrăgostit de Antigona. Distrugând-o pe Antigona, Creon îşi distruge fiul; încă o dată, avem aici un tată care nu poate renunţa să dirijeze viaţa fiului. Hemon, deznădăjduit de moartea Antigonei, încearcă să-şi omoare tatăl, iar după ce eşuează se sinucide; la fel face şi mama lui, soţia lui Creon, în urma morţii fiului ei. Singura supravieţuitoare a familiei lui Oedip este Ismena, sora Antigonei, care nu s-a ataşat prea tare de nici unul dintre părinţi, nici de fraţii ei şi nici un membru al familiei imediate nu a avut vreo relaţie strânsă cu ea. Conform mitului, nu pare să existe scăpare: oricine rămâne prea implicat într-o relaţie „oedipiană", fie din întâmplare, fie ca urmare a propriilor sale dorinţe, va fi distrus.

Aproape toate tipurile de ataşament incestuos apar în acest ciclu mitic, după cum sunt sugerate şi în basme. Dar în basm povestea eroului arată cum aceste relaţii infantile potenţial distructive pot fi, şi sunt, integrate în procesul de dezvoltare. în mit, dificultăţile oedipiene sunt traduse în fapte şi, ca urmare, totul se sfârşeşte cu distrugerea completă, indiferent dacă relaţiile sunt pozitive sau negative. Mesajul este clar: când un părinte nu poate să-şi accepte copilul ca atare şi să fie mulţumit că va fi în cele din urmă înlocuit de acesta, se ajunge la cele mai mari tragedii. Numai acceptarea copilului în calitate de copil – nu ca rival sau ca obiect al dragostei sexuale – favorizează relaţii sănătoase între părinţi şi copii sau între fraţi.

Basmul şi acest mit clasic prezintă foarte diferit relaţiile oedipiene şi consecinţele acestora. în ciuda geloziei mamei vitrege, Albă-ca-Zăpada nu numai că supravieţuieşte, dar găseşte marea fericire, ca şi Rapunzel, ai cărei părinţi o dăduseră vrăjitoarei pentru că satisfacerea propriilor lor pofte fusese mai importantă decât să-şi păstreze fiica şi pe care mama adoptivă vrea să o păstreze prea mult timp numai pentru ea. Frumoasa din *Frumoasa şi Bestia* este iubită de tatăl ei, iar ea îl iubeşte la fel de mult. Nici unul dintre ei nu este pedepsit pentru sentimentul reciproc; dimpotrivă, Frumoasa îşi salvează tatăl şi salvează şi Bestia, transferând asupra iubitului ataşamentul faţă de tată. Cenuşăreasa, departe de a fi distrusă de gelozia surorilor, aşa cum se întâmplă cu fiii lui Oedip, iese victorioasă.

Acelaşi lucru se întâmplă în toate basmele. Mesajul acestor poveşti este că dificultăţile şi complicaţiile oedipiene pot părea imposibil de rezolvat, dar lupta cu astfel de complexităţi emoţionale într-o familie îi poate asigura copilului o viaţă mult mai bună decât a celor care nu se confruntă niciodată cu probleme grave. în mit nu avem de-a face decât cu dificultăţi insurmontabile şi înfrângeri; în basm există acelaşi pericol, dar este depăşit

cu succes. Nu moarte şi distrugere, ci integrare superioară – simbolizată prin victoria asupra duşmanului sau rivalului şi prin fericirea dobândită –, aceasta este răsplata eroului la finalul basmului. Pentru a o câştiga, eroul trece prin experienţe de creştere care oglindesc experienţele necesare pentru dezvoltarea copilului în drum spre maturitate. Asta îi dă copilului curajul de a nu se lăsa descurajat de dificultăţile pe care le întâmpină în lupta pentru a deveni el însuşi.

ALBĂ-CA-ZĂPADA

Albă-ca-Zăpada este unul dintre cele mai cunoscute basme. Este povestit de secole sub forme variate în toate ţările şi limbile europene; de acolo a migrat spre alte continente. De cele mai multe ori, povestea are ca titlu doar numele Albei-ca-Zăpada, deşi există multe variante*. *Albă-ca-Zăpada şi cei şapte pitici,* titlul sub care povestea este acum în general cunoscută, nu e altceva decât o înfrumuseţare menită să-i scoată în evidenţă pe piticii care, nereuşind să atingă maturitatea umană, sunt permanent blocaţi Ia un nivel pre-oedi- pian (piticii n-au părinţi, nu se căsătoresc şi nu vor avea copii) şi care nu fac decât sa pună în valoare procesele importante care se petrec în Albă-ca-Zăpada.

Unele versiuni încep cu: „Un conte şi o contesă au trecut cu caleaşca pe lângă trei nămeţi de zăpadă, ceea ce l-a . făcut pe conte să spună: «Mi-aş dori o fată albă ca zăpada». Ceva mai târziu au ajuns în dreptul a trei băltoace pline cu sânge, iar el a spus: «Aş vrea să am o fată roşie-n obraji ca sângele». în cele din urmă, trei corbi negri au zburat pe lângă ei, iar contele a spus că îşi doreşte o fata «cu părul negru ca pana corbului». Au mers mai departe şi au întâlnit o fată albă ca zăpada, roşie-n obraji ca sângele şi cu un par negru ca pana corbului; era Albă-ca-Zăpada. Contele îndată a poftit-o să urce în caleaşcă şi a îndrăgit-o, dar contesei asta nu i-a plăcut şi nu se gândea decât cum să scape de ea. Până la urmă a lăsat o mănuşă să-i cadă din mână şi i-a cerut Albei-ca-Zăpada să o caute; atunci i-a poruncit vizitiului să mâne în mare grabă".

O versiune similară diferă doar prin faptul că cei doi călătoresc într-o pădure şi Albă-ca-Zăpada este rugată să coboare pentru a culege un buchet de trandafiri minunaţi care creşteau într-un luminiş. în timp ce face asta, regina îi porunceşte vizitiului să pornească, iar Albă-ca-Zăpada este abandonată[62].

în aceste variante, contele şi contesa, sau regele şi regina, sunt de fapt nişte părinţi transparent deghizaţi, iar fata atât de admirată de tatăl simbolic şi descoperită ca din întâmplare reprezintă o fiică-surogat. Dorinţele oedipiene ale tatălui şi fiicei şî felul în care acestea stârnesc gelozia mamei, determinând-o să-şî dorească dispariţia fiicei, sunt mult mai clar formulate *aici* decât în alte două versiuni populare. Actuala formă general acceptată a *Albei-ca-Zăpada* lasă pe seama imaginaţiei noastre complicaţia oedipiană, preferând să nu ne-o introducă forţat în minte*[63].

Fie că sunt formulate direct sau numai insinuate, dificultăţile oedipiene şi rezolvarea lor de către individ sunt esenţiale pentru felul în care se constituie personalitatea şi relaţiile umane. Prin camuflarea situaţiilor oedipiene sau prin aluziile fine la posibile

*, Unele elemente ale uneia dintre cele mai timpurii versiuni a motivului *Albei-ca Zăpada* apar în *Tânăra sclavă* de Basile şi clarifică faptul că persecutarea eroinei se datorează geloziei mamei, provocată nu doar de frumuseţea tinerei, ci şi de iubirea reală sau imaginată a soţului mamei pentru fată. Fata, pe nume Lisa, moare temporar atunci când un pieptene i se agaţă în păr. Ca şi Albă-ca-Zăpada, e pusă într-un sicriu de cristal în care continuă să crească, iar sicriul creşte şi el. După şapte ani, unchiul ei pleacă de-acasă. Acest unchi, care i-a devenit fetei tată adoptiv în urma morţii mamei ei, este singurul tată pe care l-a avut vreodată, de vreme ce mama fusese fecundată magic de o petală de trandafir pe care o înghiţise. Soţia unchiului, înnebunită de gelozie deoarece crede că Lisa îi fură iubirea soţului, scutură sicriul până când trupul fetei iese din el; pieptenele cade din păr şi ea se trezeşte. Mama vitregă geloasă o face sclava ei pe fată; de aici titlul poveştii. în final unchiul află că tânăra sclavă este Lisa. O eliberează şi îşi alungă soţia care, geloasă pe dragostea lui pentru Lisa, aproape că o distrusese[64].

complicaţii, basmele ne permit să tragem propriile noastre concluzii atunci când timpul favorizează o mai buna înţelegere a acestor probleme. Basmele ne Învaţă indirect. în versiunile amintite mai sus, Albă-ca-Zăpada nu este fiica bună, ci fiica adoptivă a contelui şi a contesei, deşi este profund îndrăgită şi dorită de către conte, iar contesa este geloasă pe ea. în bine cunoscuta poveste a Albei-ca-Zăpada, femeia mai vârstnică şi geloasă nu este mama fetei, ci mama vitregă, iar persoana pentru a cărei dragoste cele două se află în competiţie nu este menţionată. Astfel, problemele oedipiene – sursa conflictului din poveste – sunt lăsate pe seama imaginaţiei noastre.

în timp ce, fiziologic vorbind, părinţii creează copilul, sosirea acestuia pe lume îi face pe cei doi să devină părinţi. Aşadar, copilul este cel care creează problemele parentale, iar odată cu acestea apar şi ale lui. Basmele încep de obicei atunci când viaţa copilului a ajuns într-un anume impas.
în *Hănsel şi Gretel* prezenţa copiilor ie creează greutăţi părinţilor şi din această cauză viaţa devine problematică pentru copii. în *Albă-ca-Zăpada* nu există dificultăţi externe cum ar fi sărăcia, ci relaţiile dintre ea şi părinţi sunt cele care creează situaţia problematică.

îndată ce poziţia copilului în cadrul familiei devine o problemă pentru el şi părinţi, începe lupta copilului pentru a scăpa din existenţa triadică. în acest moment el intră într-o lungă cursă, singuratică, deseori disperată, pentru a se găsi pe sine – o luptă în care ceilalţi servesc mai mult drept personaje contrastante cu el, care îi facilitează sau îi îngreuiază travaliul. în unele basme eroul trebuie să cerceteze, să călătorească, să sufere ani întregi de existenţă singuratică înainte de a fi pregătit să găsească şi să salveze o altă persoană şi să trăiască împreună cu ea în cadrul unei relaţii care dă un sens permanent ambelor vieţi. în *Albă-ca-Zăpada* anii petrecuţi cu piticii reprezintă perioada ei de tulburări, de confruntări cu problemele, de maturizare.

Puţine basme îl ajută pe ascultător să distingă atât de clar între principalele faze ale evoluţiei copilăriei ca *Albă-ca-Zăpada.* Anii pre-oedipieni cei mai timpurii, de totală dependenţă, aproape că nu sunt pomeniţi, ceea ce e valabil pentru majoritatea basmelor. Povestea tratează în special conflictele oedipiene dintre mamă şi fiică; copilăria; şi în cele din urmă adolescenţa, punând accentul pe ceea ce constituie o copilărie pozitivă şi pe ceea ce este necesar pentru a o depăşi cu bine.

în versiunea Fraţilor Grimm, *Albă-ca-Zăpada* începe astfel: „Odată ca niciodată, în puterea iernii, când fulgii de zăpadă cădeau din cer ca nişte pene, o regină stătea lângă o fereastră cu un pervaz negru ca de abanos. Şi cum cosea ea aşa, privind ninsoarea venită din înalturi, s-a înţepat în deget cu acul şi trei picături de sânge au căzut pe zăpadă. Roşul era atât de frumos pe albul zăpezii, că regina s-a gândit în sinea ei: «Mi-aş dori un copil alb ca zăpada, roşu ca sângele şi cu părul negru ca pervazul ferestrei». La puţin timp după aceea a născut o fetiţă albă ca zăpada, roşie ca sângele şi cu un păr negru ca abanosul, şi de aceea au bote- zat-o Albă-ca-Zăpada... însă, după ce a adus-o pe lume, regina a murit. La un an de la moartea ei, regele şi-a luat altă soţie...".

Povestea începe atunci când mama Albei-ca-Zăpada se înţeapă la deget şi trei picături de sânge roşu cad în zăpadă. Sunt sugerate aici problemele pe care povestea îşi propune să le rezolve: inocenţa sexuală, albul, în contrast cu dorinţa sexuală simbolizată de sângele roşu. Basmele îl pregătesc pe copil să accepte ceea ce altfel este cel mai tulburător eveniment: sângerarea sexuală, ca în menstruaţie şi mai târziu în actul sexual, când himenul este rupt. Ascultând primele propoziţii din *Albă-ca-Zăpada*, copilul află că o cantitate infimă de sânge – trei picături (trei fiind numărul cel mai mult asociat în inconştient cu sexul[65]) – constituie o precondiţie a conceperii unui copil, pentru că numai după această sângerare se naşte copilul. Aici, deci, sângerarea (sexuală) este intim legată de un eveniment „fericit"; în

urma unor explicaţii mai detaliate, copilul poate afla că fără sângerare nici un copil – nici chiar el – nu s-ar putea naşte.

Deşi ni se spune că mama ei a murit la naştere, în primii ani nu i se întâmplă nimic rău Albei-ca-Zăpada, în ciuda faptului că mama e înlocuită de maşteră. Cea din urmă se transformă în „tipica" maşteră de basm numai *după* ce Albă-ca-Zăpada împlineşte şapte ani şi începe să se maturizeze. Atunci începe şi mama vitregă să se simtă ameninţată de Albă-ca-Zăpada, devenind geloasă. Narcisismul mamei vitrege este demonstrat de faptul ca îşi caută asigurări despre frumuseţea ei în oglinda fermecată cu mult înainte ca frumuseţea Albei-ca-Zăpada s-o eclipseze pe a ei.

Consultarea oglinzii de către regină în privinţa valorii – adică a frumuseţii – ei repetă vechiul motiv al lui Narcis care se iubea atât de mult pe el însuşi, încât a fost distrus de dragostea de sine. Părintele narcisist se simte cel mai ameninţat de creşterea copilului, deoarece asta înseamnă că el îmbătrâneşte. Atâta timp cât copilul este total dependent, el rămâne, ca să spun aşa, *parte* din părinte, neamenințând narcisismul părintelui. Dar când copilul începe să se maturizeze este perceput de un astfel de părinte ca o ameninţare, cum e cazul reginei din *Albă-ca-Zăpada.*

Narcisismul ocupă un loc considerabil în dezvoltarea unui copil. El trebuie să înveţe să depăşească treptat această formă de concentrare pe sine. *Albă-ca-Zăpada* atrage atenţia asupra consecinţelor negative ale narcisismului pentru părinţi şi copil. Narcisismul Albei-ca-Zăpada îi este aproape fatal atunci când nu rezistă tentaţiei de a arăta mai frumoasă, ispitită fiind de maştera deghizată, iar regina va fi distrusă de propriul ei narcisism.

Atâta timp cât a rămas acasă, Albă-ca-Zăpada n-a făcut nimic; nu ştim nimic despre viaţa ei înainte de izgonire. Nu ştim nimic despre relaţia cu tatăl ei, deşi ar fi logic să ne imaginăm că e vorba de o competiţie pentru atenţia lui, ceea ce o va asmuţi pe mama vitregă împotriva fiicei.

Basmul nu interpretează lumea şi ceea *ce se* întâmplă în ea într-o manieră obiectivă, ci din perspectiva eroului care este întotdeauna o persoană în proces de dezvoltare. Cum ascultătorul se identifică cu Albă-ca-Zăpada, el interpretează toate evenimentele prin ochii ei, şi nu prin ai reginei. Pentru o fată, dragostea pentru tată este cel mai natural lucru din lume şi tot aşa este şi dragostea lui pentru ea. Fata nu se poate gândi Ia asta ca la o problemă – decât daca el n-ar iubi-o îndeajuns, dacă n-ar prefera-o tuturor celorlalţi. Oricât ar dori o fata ca tatăl ei s-o iubească mai mult decât pe mama ei, nu poate accepta că acest lucru ar putea-o face geloasă pe mamă. Dar la un nivel preconştient copilul ştie foarte bine cât de gelos poate fi pe atenţia pe care un părinte o manifestă faţă de altcineva, când el ar trebui să primească toata atenţia. Din moment ce copilul se vrea iubit de ambii părinţi – un fapt bine cunoscut, dar deseori neglijat în analiza situaţiei oedipiene, din cauza naturii problemei –, este mult prea periculos să-şi imagineze că dragostea unui părinte pentru el îl poate face gelos pe celălalt părinte. Când această gelozie – cum e cazul reginei din *Albă-ca-Zâpada* – nu poate fi trecută cu vederea, atunci trebuie găsit un alt motiv care s-o explice, în acest basm fiind vorba de frumuseţea copilei.

în cursul normal al lucrurilor, relaţiile dintre părinţi nu sunt ameninţate de dragostea unuia sau a amândurora pentru copil. Dacă relaţiile conjugale nu sunt foarte proas- t; sau un părinte nu este extrem de narcisist, gelozia pe un copil preferat de un părinte rămâne neînsemnată şi bine controlată de către celălalt părinte.

Lucrurile stau cu totul altfel pentru un copil. în primul rând, el nu poate găsi alinare pentru suferinţele geloziei într-o relaţie bună aşa cum e cea dintre părinţi. în al doilea rând, toţi copiii sunt geloşi, dacă nu pe părinţii lor, atunci pe privilegiile de care se bucură părinţii. Când dragostea şi grija unui părinte de acelaşi

sex nu sunt îndeajuns de puternice pentru a construi relaţii pozitive importante cu copilul oedipian în mod natural gelos şi pentru a declanşa astfel procesul de identificare împotriva geloziei, atunci aceasta din urmă domină viaţa emoţionala a copilului. Din mo**ment** ce o mamă vitregă narcisistă nu este persoana potrivită pentru o relaţie sau pentru identificare, Albă-ca-Zăpada, dacă ar fi un copil în carne şi oase, n-ar putea fi decât extrem de geloasă pe mama ei şi pe toate avantajele şi puterea acesteia.

Dacă un copil nu-şi poate permite să-şi recunoască gelozia faţă de un părinte (fiindcă simte că această gelozie îi ameninţă foarte mult siguranţa), el proiectează aceste sentimente asupra părintelui. Atunci „Sunt gelos pe toate avantajele şi prerogativele mamei" se transformă în gândul „Mama e geloasă pe mine". Sentimentul de inferioritate este transformat, defensiv, într-un sentiment de superioritate.

Copilul prepuber, sau adolescentul, şi-ar putea spune: „Nu concurez cu părinţii mei, deja sunt mai bun ca ei; ei concurează cu mine". Din păcate, există şi părinţi care încearcă să-i convingă pe copii de superioritatea lor – care poate fi adevărata în anumite privinţe; dar, de dragul copiilor şi al şanselor acestora de a căpăta încredere în ei înşişi, părinţii n-ar trebui să-şi afirme superioritatea. Mai rău chiar, există părinţi care susţin că ei sunt mai buni în toate privinţele decât copilul lor aflat la vârsta adolescenţei: tatăl care încearcă să concureze cu vigoarea tinerească şi prospeţimea sexuală a fiului; sau mama care încearcă, prin aspect, îmbrăcăminte şi comportament, să fie la fel de atrăgătoare ca fiica ei. Istoria străveche a unor poveşti ca *Albă-ca-Zapada* ne confirmă faptul că acesta este un fenomen antic. însă competiţia dintre părinte şi copil face viaţa insuportabilă pentru amândoi. în aceste condiţii, copilul vrea să fie liber şi să scape de părintele care-l forţează fie să intre în competiţie cu el, fie să se supună fără să crâcnească. Dorinţa de a se debarasa de un părinte dă naştere unui puternic sentiment de vinovăţie, oricât de justificată ar fi Ia o privire obiectivă asupra situaţiei. Astfel, într-o inversare menită să elimine sentimentul de vinovăţie, şi această dorinţă este proiectată asupra părintelui. Drept rezultat, în basme avem de-a face cu părinţi care încearcă sa se debaraseze de copiii lor, aşa cum se întâmplă în *Albă-ca-Zăpada.*

în *Albă-ca-Zăpada*, la fel ca în *Scufiţa Roşie*, apare un bărbat care poate fi considerat o reprezentare inconştientă a tatălui – vânătorul căruia i se porunceşte s-o omoare pe Albă-ca-Zăpada, dar care îi salvează viaţa. Cine altcineva decât un substitut al tatălui s-ar preface că se supune maşterei dominatoare şi totuşi, de dragul copilului, ar îndrăzni să acţioneze împotriva voinţei reginei? Asta vrea adolescenta oedipiană să creadă despre tatăl ei: că, deşi face tot ceea ce-i impune mama, el ar trece de partea ei ori de câte ori ar avea ocazia, păcălind-o pe mama.

De ce personajele salvatoare din basme sunt atât de des distribuite în roluri de vânător? Chiar daca ocupaţia de vânător era probabil una eminamente masculină atunci când au fost create basmele, aceasta explicaţie ar fi mult prea facilă. La vremea aceea prinţesele şi prinţii erau la fel de rari ca acum, dar în basme pur şi simplu se întâlnesc la tot pasul. Dar în vremurile şi în locurile unde au fost create basmele, vânătoarea era un privilegiu aristocratic, ceea ce constituie un motiv destul de bun pentru a vedea în vânător un personaj important, patern.

De fapt, vânătorii apar atât de des în basme pentru că ei se pretează foarte bine la fenomenul proiecţiilor. Fiecare copil doreşte la un moment dat să fie prinţ sau prinţesă – iar uneori, în inconştient, chiar crede că este, fiind doar temporar năpăstuit din cauza unor circumstanţe trecătoare. Există atât de mulţi prinţi şi prinţese în basme pentru că ei simbolizează puterea absolută, asemenea celei pe care un părinte pare a o avea asupra copilului. Aşadar, regalitatea din basm

reprezintă proiecţiile imaginaţiei copilului, la fel ca vânătorul.

Acceptarea imediată a vânătorului ca imagine potrivită pentru un tată puternic şi protector – în contrast cu mulţi taţi pasivi ca acela din *Hănsel şi Gretel* – trebuie pusă pe seama asociaţiilor generate de acest personaj. în inconştient, vânătorul constituie un simbol al protecţiei. în legătură cu această reprezentare trebuie să luăm în considerare fobia faţă de animale, de care nici un copil nu este complet scutit. în visele lui diurne şi nocturne, copilul este ameninţat şi hăituit de animale furioase, creaţii ale fricii şi vinovăţiei lui. Numai părintele-vânător, simte el, poate să alunge aceste animale şi să le ţină departe de copil. Aşadar, vânătorul din basm nu este un personaj care ucide personaje prietenoase, ci unul care domină, controlează şi supune fiarele sălbatice şi feroce. La un nivel mai profund, vânătorul reprezintă dominarea tendinţelor violente, asociale şi animale din om. Cum el caută, urmăreşte şi înfrânge fiarele care sunt considerate aspectele inferioare ale omului – de pildă, lupul –, vânătorul este exclusiv un personaj protector care ne salvează de pericolele emoţiilor violente – ale noastre, ca şi ale altora.

în *Albă-ca-Zăpada,* lupta oedipiană a fetei aflate la pubertate nu este reprimată, ci manifestată în preajma mamei privite drept rivală. în această poveste, tatăl-vânător nu reuşeşte să ia o atitudine fermă şi clară. El nici nu-şi face datoria faţă de regină, nici nu-şi îndeplineşte obligaţiile faţă de Albă-ca-Zăpada, de a-i asigura protecţia. Nu o ucide, dar o abandonează în pădure, aşteptându-se ca ea să fie omorâtă de animale sălbatice. Vânătorul încearcă sa le mulţumească şi pe mamă, prefacându-se că-i execută porunca, şi pe fiică, cruţându-i viaţa. Gelozia şi ura de durată a mamei sunt o consecinţă a ambivalenţei tatălui, iar în *Albă-ca-Zăpada* sunt proiectate asupra reginei malefice şi de aceea ea continuă sa apară în viaţa Albei-ca-Zăpada.

Un tată pasiv îi este nefolositor Albei-ca-Zăpada, la fel cum le-a fost lui Hănsel şi Gretel. Frecventa apariţie a unor astfel de personaje în basme sugerează că soţii dominaţi de soţiile lor nu sunt tocmai ceva nou. Mai semnificativ este faptul că acest gen de taţi fie creează dificultăţi irezolvabile pentru copil, fie eşuează în a-I ajuta să le rezolve. Acesta este un alt exemplu de mesaj important pentru părinţi conţinut de basme.

De ce mama îşi respinge deschis copilul în aceste basme, iar tatăl este deseori ineficient şi slab? Motivul pentru care mama vitregă este portretizată ca fiind rea, iar tatăl ca fiind slab are de-a face cu ceea ce un copil aşteaptă de la părinţi. în cadrul tipic al familiei simple, este de datoria tatălui să protejeze copilul împotriva pericolelor din lumea exterioară, precum şi a celor care îşi au originea în tendinţele asociale ale copilului. Mama trebuie să asigure îngrijirea copilului şi satisfacerea nevoilor lui corporale imediate necesare supravieţuirii. De aceea, dacă o mamă îl trădează pe copil în basme, viaţa lui este pusă în pericol, aşa cum se întâmplă în *Hănsel şi Gretel,* când mama insistă să se debaraseze de copii. Dacă tatăl, din slăbiciune, neglijează îndeplinirea datoriilor faţă de copil, viaţa copilului nu este în mod direct în pericol, deşi un copil lipsit de protecţie paternă se vede nevoit să se descurce cum poate. Tot aşa, Albă-ca-Zapada trebuie să-şi poarte de grijă atunci când este abandonata m pădure de vânător.

Numai grija iubitoare, combinată cu un comportament responsabu din partea ambilor părinţi, îi va permite copilului să-şi integreze conflictele oedipiene. Dacă este privat fie de un părinte, fie de amândoi, copilul nu va fi capabil să se identifice cu ei. Dacă o fata nu poate realiza o identificare pozitivă cu mama ei, nu numai că se împotmoleşte în conflicte oedipiene, dar apare şi regresia, aşa cum se întâmplă întotdeauna când copilul nu reuşeşte să atingă stadiul superior de dezvoltare pentru care este pregătit cronologic.

Regina, care e fixată într-un narcisism primitiv şi blocată într-un stadiu de încorporare orală, nu este o persoană care sa stabilească reiaţii pozitive şi nimeni nu poate să se identifice cu ea. Regina îi porunceşte

vânătorului nu numai s-o ucidă pe Albă-ca-Zăpada, dar şi să-i aducă inima şi plămânii acesteia ca dovadă. Când vânătorul îi aduce inima şi plămânii unui animal pentru a dovedi că i-a ascultat porunca, „bucătarul a trebuit să le gătească, iar femeia cea rea a crezut ca mănâncă inima şi plămânii Albei-ca-Zăpada". **În** gândirea şi tradiţia primitivă, dobândim puterea şi virtuţile a ceea ce mâncăm. Regina, geloasă pe frumuseţea Albei-ca-Zăpada, vrea să-şi încorporeze atractivitatea fetei, simbolizată de organele interne.

Aceasta nu este singura poveste despre invidia mamei pe sexualitatea născândă a fiicei, nici nu este atât de neobişnuit ca o fiică să-şi acuze mental mama de o astfel de invidie. Oglinda fermecată pare a vorbi mai degrabă cu vocea fiicei decât cu cea a mamei. Cum o fetiţă crede că mama ei e cea mai frumoasă fiinţă din lume, asta îi spune şi oglinda iniţial reginei. O mamă poate fi consternată, uitându-se în oglindă; se compară cu fiica ei şi se gândeşte: „Fiica mea e mult mai frumoasa ca mine". Dar oglinda zice „E de o mie de ori mai frumoasă" – o afirmaţie mult mai asemănătoare cu exagerarea unei adolescente, emisă pentru a-şi spori avantajele şi amuţi vocea îndoielii interioare.

Copilul puber e ambivalent în dorinţa lui de a fi mai bun decât părintele de acelaşi sex, pentru că îi este teama că, dacă ar fi într-adevăr aşa, părintele, încă mult mai puternic, se va răzbuna amarnic. Copilul este acela care se teme de distrugere, din cauza superiorităţii imaginate sau reale, şi nu părintele e cel care vrea să-l distrugă. Părintele poate suferi de accese de gelozie dacă, la rândul său, n-a reuşit să se identifice cu copilul într-un mod pozitiv, pentru ca numai atunci se poate bucura de realizările copilului de parcă ar fi ale lui. Este esenţial ca părintele sa se identifice puternic cu copilul său pentru ca identificarea copilului cu el să fie un succes.

Ori de câte ori conflictele oedipiene sunt reactivate în copilul puber, viaţa în cadrul familiei devine insuportabilă din cauza sentimentelor lui violent ambivalenţe. Pentru a scăpa de acest zbucium interior, el visează că este copilul unor părinţi mai buni, cu care n-ar avea nici una dintre aceste dificultăţi psihologice. Unii copii merg atât de departe cu astfel de fantasme încât fug de acasă în căutarea căminului ideal. Basmele însă îl informează pe copil că un astfel de cămin există numai într-o ţară imaginară, iar atunci când i se pare că a ajuns acolo, acesta se dovedeşte departe de a fi satisfăcător. Asta se adevereşte şi în cazul lui Hănsel şi Gretel, ca de altfel şi pentru Albă-ca-Zăpada. Chiar dacă experienţa Albei-ca-Zăpada într-un cămin departe de casa este mai puţin înfricoşătoare decât cea a lui Hănsel şi Gretel, rezultatul nu se dovedeşte cu mult mai bun. Piticii nu sunt în stare s-o protejeze, mama continuă să-şi exercite puterea asupra ei, iar Albă-ca-Zăpada nu se poate abţine să-i permită asta – fapt ilustrat atunci când Albă-ca-Zăpada o primeşte pe regină (sub diferite deghizări) în casă, deşi piticii o avertizaseră să fie atentă la şiretlicurile reginei şi să nu lase pe nimeni înăuntru în absenţa lor.

Nu putem scăpa de impactul pe care părinţii îl au asupra noastră şi nici de sentimentele nutrite faţă de ei pur şi simplu fugind de-acasă – deşi pare soluţia cea mai uşoară. Independenţa se câştigă numai prin confruntarea cu propriile conflicte interioare, pe care de regulă copiii încearcă să le proiecteze asupra părinţilor. La început fiecare copil doreşte să scape de dificilul travaliu de integrare care, aşa cum o demonstrează şi povestea Albei-ca-Zăpada, este plin de mari pericole. O vreme pare posibil să se eschiveze de la această corvoadă. Albă-ca-Zăpada duce o existenţă liniştită sub îndrumarea piticilor şi, dintr-o copilă neajutorată în faţa greutăţilor vieţii, devine o fată care învaţă să muncească bine şi să se bucure de muncă. Asta îi cer piticii în schimb pentru a locui cu ei: poate să rămână acolo, fără să ducă lipsă de nimic, „dacă ai grijă de casă, găteşti, faci paturile, speli, coşi, croşetezi şi păstrezi curăţenia şi ordinea". Albă-ca-Zăpada devine o bună gospodină, aşa cum e cazul multor

fete care, mama fiind plecată, au grijă de tatăl lor, de casă şi chiar de fraţi.

încă înainte de a se întâlni cu piticii, Albă-ca-Zăpada demonstrează că se poate abţine de la multe pofte orale, oricât ar fi ele de intense. Când ajunge în casa piticilor, deşi înfometată, nu mănâncă decât foarte puţin din fiecare dintre cele şapte farfurii şi soarbe doar câte un strop din cele şapte pahare, pentru a nu lua de la nici unul prea mult. (Ce deosebire faţă de Hănsel şi Gretel, copiii aflaţi într-un stadiu oral care, lacomi şi lipsiţi de respect, devorează casa de turtă dulce!)

După ce şi-a potolit foamea, Albă-ca-Zăpada încearcă toate cele şapte paturi, dar unul este prea lung, altul prea scurt, până ce adoarme în cel de-al şaptelea. Ea ştie că fiecare e patul altcuiva şi că proprietarul va dori să doarmă în propriul lui pat, chiar dacă ea se va întinde în unul dintre ele. Faptul că încearcă fiecare pat ne sugerează că e vag conştientă de pericole, dar caută unul care nu prezintă nici un risc. Are dreptate. întorcându-se acasă, piticii sunt uimiţi de frumuseţea ei, iar cel de-al şaptelea pitic, în al cărui pat doarme, nu-şi cere locul înapoi, ci „a dormit câte un ceas cu fiecare dintre tovarăşii lui şi aşa a trecut noaptea”.

Dată fiind imaginea inocentă consacrată a Albei-ca-Zăpada, ideea că ar fi riscat în inconştient să fie în pat cu un bărbat pare revoltătoare. Dar ea arată, permiţându-şi să fie păcălită de trei ori de regina deghizată, că, asemeni majorităţii oamenilor – şi mai ales a adolescenţilor se lasă uşor ispitită. însă incapacitatea ei de a rezista tentaţiei o face mult mai umană şi mai atractivă, fără ca ascultătorul să devină conştient de asta. Pe de alta parte, comportamentul ei – cumpătarea în a bea şi a mânca, abţinerea de a alege patul care nu i se potriveşte – demonstrează că într-o oarecare măsură a învăţat să-şi controleze impulsurile sinelui şi să le supună cerinţelor supraeului. Aflăm mai târziu că eul ei s-a maturizat, din moment ce munceşte din greu şi împarte totul cu ceilalţi.

Piticii – aceşti bărbaţi în miniatură – au conotaţii diferite în basme diferite[66]. Asemeni zânelor, ei pot fi buni sau răi; în *Albă-ca-Zăpada*, sunt cei care o ajută pe eroină. Primul lucru pe care îl aflăm despre ei este că s-au întors de la munca într-o mină din munte. Ca toţi piticii, chiar şi cei dizgraţioşi, ei sunt harnici şi iscusiţi. Munca este viaţa lor; nu cunosc distracţia şi recreerea. Deşi piticii sunt imediat impresionaţi de frumuseţea Albei-ca-Zăpada şi mişcaţi de povestea nenorocirii ei, au grijă ca în momentul următor să-i declare tara echivoc că preţul convieţuirii împreună e munca susţinută, responsabilă. Cei şapte pitici ne sugerează cele şapte zile ale săptămânii, pline de munci. Pentru a creşte bine, Albă-ca-Zăpada trebuie să înveţe rosturile acestei lumi a muncii; acest aspect al şederii ei la pitici este uşor de înţeles.

Alte semnificaţii istorice ale piticilor ne pot ajuta să-i explicăm mai bine. Basmele şi legendele europene conţineau adeseori teme reziduale ale temelor religioase precreştine care deveniseră inacceptabile, deoarece creştinismul nu admitea tendinţe păgâne în mod explicit. într-un fel, frumuseţea perfectă a Albei-ca-Zăpada pare în mod distant derivată din cea a Soarelui; numele ei sugerează albul şi puritatea luminii puternice. Conform anticilor, şapte planete orbitează în jurul Soarelui, de unde şi cei şapte pitici. Piticii, sau gnomii în folclorul teuton, sunt lucrători ai pământului care extrag metale feroase, dintre care doar şapte erau cunoscute în vremuri străvechi – alt motiv pentru care aceşti mineri sunt şapte la număr. Şi fiecare dintre cele şapte metale era raportat la câte o planetă în vechea filosofie naturală (aurul la soare, argintul la lună etc.).Aceste conotaţii nu sunt imediat accesibile copilului modern. Dar piticii evocă şi alte asocieri inconştiente. Nu apare nici o pitică. în timp ce zânele sunt de gen feminin, magii sunt opusul lor de gen masculin, şi există atât vrăjitori cât şi vrăjitoare. Piticii sunt eminamente masculini, însă opriţi din creştere. Aceşti „bărbaţi mici” cu trupuri oprite din creştere şi meserie de mineri – care pătrund cu măiestrie

prin găuri întunecate – sugerează conotaţii fali- ce. Cu siguranţă nu sunt bărbaţi din punct de vedere sexual – modul lor de viaţă, interesul pentru bunurile materiale şi indiferenţa faţă de dragoste sugerează o existenţă pre-oedipiană\

La prima vedere, poate părea straniu să identifici un personaj care simbolizează existenţa falică drept reprezentare a copilăriei înainte de pubertate, o perioadă în care toate formele de sexualitate sunt relativ inactive. Dar piticii sunt lipsiţi de conflicte interioare şi nu au nici o dorinţă de a evolua de la existenţa falică la cea a relaţiilor intime. Sunt satisfăcuţi cu o anumită rutină identică a activităţilor; viaţa lor este un cerc neschimbat al muncii în pântecul pământului, aşa cum planetele se rotesc neîntrerupt pe firmament. Lipsa oricărei schimbări şi a oricărei dorinţe de schimbare face ca existenţa lor să fie la fel ca a unui copil pre-puber. Şi de aceea piticii nu înţeleg şi nu simpatizează cu presiunile interioare care îi fac imposibilă Albei-ca-Zăpada rezistenţa la ispitirile reginei. Conflictele sunt acelea care ne determină să fim nemulţumiţi de stilul nostru de viaţă actual şi ne îndeamnă să găsim alte soluţii; dacă am fi scutiţi de conflicte, nu am avea de-a face cu riscurile trecerii spre un plan diferit şi, aşa cum sperăm, superior al existenţei.

* A-i da fiecărui pitic un nume şi o personalitate distincte – în basm toţi sunt identici – ca în filmul lui Walt Disney afectează grav înţelegerea inconştientă că aceştia simbolizează o formă pre-individuală, imatură a existenţei pe care Albă-ca-Zăpada trebuie s-o depăşească. Astfel de adăugiri lipsite de consideraţie, care aparent sporesc interesul uman al poveştii, de fapt au tendinţa de a-i distruge pentru că îngreunează sesizarea sensului ei mai profund. Un poet înţelege semnificaţia personajelor de basm mai bine decât un cineast şi cei care îi calcă pe urme reformulând povestea. în varianta poetică a lui Anne Sexton, *Albă-ca-Zăpada* insinuează natura lor falică, numin- du-t „piticii, nişte hotdogi mici”[67].

Liniştita perioadă pre-adolescentină prin care trece Albă-ca-Zăpada cât timp locuieşte cu piticii, înainte ca regina s-o tulbure din nou, îi dă puterea de a intra în adolescenţă. Astfel, ea începe o altă perioadă de dificultăţi – acum nemaifiind un copil care trebuie să suporte pasiv ceea ce îi face mama, ci o persoană activă care trebuie contribuie la ceea ce i se întâmplă şi să fie responsabilă pentru asta.

Relaţiile dintre Albă-ca-Zăpada şi regină sunt semnificative pentru câteva dintre problemele grave care pot apărea între o mamă şi o fiică. Dar ele reprezintă şi proiectarea asupra unor figuri separate a unor tendinţe contrarii care pot exista în sinea unei singure persoane. Deseori, aceste contradicţii interne îşi au origininea în relaţiile copilului cu părinţii. Aşadar, proiecţia din basm a unei laturi a conflictului interior asupra unui personaj-părinte denotă şi un adevăr istoric: de aici a pornit acel conflict. Acest fapt este sugerat atunci când viaţa liniştită şi lipsită de griji pe care Albă-ca-Zăpada o duce cu piticii este întreruptă.

Aproape distrusă de conflictul timpuriu al pubertăţii şi de competiţia cu mama vitregă, Albă-ca-Zăpada încearcă să regreseze într-o perioadă lipsită de conflicte, unde sexul rămâne latent şi, prin urmare, problemele adolescenţei pot fi evitate. Dar nici timpul, nici dezvoltarea umană nu stau pe loc, iar întoarcerea la o existenţă latentă pentru a scăpa de problemele adolescenţei nu e posibilă. Devenind adolescentă, Albă-ca-Zăpada începe să simtă dorinţe sexuale care erau reprimate în timpul latenţei. O dată cu asta, mama vitregă, reprezentând elementele negate în mod conştient din conflictele interioare ale Albei-ca-Zăpada, reapare şi spulberă pacea interioara a fetei.

Uşurinţa cu care Albă-ca-Zăpada îşi permite să se lase ispitită de mama vitregă, în ciuda avertismentelor piticilor, ne sugerează cât de apropiate sunt aceste ispitiri de dorinţele ei intime. Interdicţia piticilor de a lăsa pe cineva să intre în casă – sau, simbolic, în intimitatea Albei-ca-Zăpada – nu ajută la nimic. (Piticilor le e uşor să predice împotriva pericolelor adolescenţei deoarece, fixaţi fiind la nivelul falie de dezvoltare, nu sunt supuşi acestora.) Stările contradictorii generate de conflictele adolescenţei sunt ilustrate prin faptul că Albă-

ca-Zăpada este de două ori tentată, pusă în pericol şi salvată prin reîntoarcerea la perioada de latenţă precedentă. A treia experimentare a tentaţiei pune capăt eforturilor Albei-ca-Zăpada de a se întoarce la imaturitate atunci când e confruntată cu problemele adolescenţei.

Deşi nu ni se spune cât a locuit Albă-ca-Zăpada cu piticii înainte ca mama vitregă să reapară în viaţa ei, ispita unui corset cu şnur este ceea ce o determină s-o lase pe maştera deghizată în vânzătoare ambulantă să intre în casa piticilor. Acum e clar că Albă-ca-Zăpada a devenit o adolescentă bine dezvoltată şi, după moda timpului, interesată de corsete. Mama vitregă i-l strânge atât de tare încât fata cade jos ca moartă*.

în acest moment, dacă scopul reginei ar fi fost s-o ucidă pe Albă-ca-Zăpada, i-ar fi fost foarte uşor s-o facă. Dar dacă intenţiona doar să-şi împiedice fiica, imobilizând-o, s-o depăşească, atunci era suficient pe moment. Prin urmare, regina reprezintă părintele care reuşeşte temporar să-şi menţină dominaţia blocând evoluţia copilului. La alt nivel, intenţia acestui episod este de a dezvălui conflictul

' în funcţie de obiceiul timpului sau locului, nu corsetul cu şnur, ci un alt articol de îmbrăcăminte o tentează pe Albă-ca-Zăpada – în unele versiuni, o bluză sau o mantie în care regina o strânge atât de tare pe Albă-ca-Zăpada încât aceasta leşină.

Albei-ca-Zăpada privitor la dorinţa ei adolescentină de a arăta mai atractivă sexual. Leşinul sugerează efectul copleşitor al conflictului dintre dorinţele ei sexuale şi anxietatea generată de ele. Din moment ce e vorba de vanitatea Albei-ca-Zăpada de a se lăsa sedusă de corset, ea şi mama vitregă au multe în comun. Se pare că dorinţele şi conflictele adolescentine ale Albei-ca-Zăpada o vor sorti pierzaniei. Dar basmul continuă să-l înveţe pe copil o lecţie şi mai semnificativă: dacă n-ar fi trecut prin aceste primejdii, care vin cu vârsta, şi dacă nu le-ar fi învins, Albă-ca-Zăpada n-ar fi unită niciodată cu prinţul ei.

întorcându-se de la muncă, piticii o găsesc pe Albă-ca-Zăpada leşinată şi îi desfac şireturile corsetului. Ea îşi revine în simţiri, după care se retrage temporar în latenţă. Piticii o avertizează încă o dată, şi mai serios, cu privire la vicleşugurile reginei malefice – adică ale tentaţiilor sexuale. însă acum dorinţele Albei-ca-Zăpada sunt mult prea puternice. Când regina, deghizată în bătrână, se oferă să-i aranjeze părul – „Acum te voi pieptăna ca lumea" – Albă-ca-Zăpada e din nou ademenită şi se supune tentaţiei. Intenţiile ei conştiente sunt copleşite de dorinţa de a avea o pieptănătură frumoasă, dorind să devină atrăgătoare sexual. încă o data, această dorinţă se dovedeşte o „otravă" pentru Albă-ca-Zăpada, care, în starea ei adoles- centin-imatură, îşi pierde din nou cunoştinţa. Iarăşi, piticii o salvează. A treia oară când Albă-ca-Zăpada nu va rezista tentaţiei, va muşca din mărul fatal pe care regina, deghizată în ţărancă, i-l oferă. De data aceasta piticii sunt neputincioşi, pentru că regresia de la adolescenţă la o perioadă de latenţă a încetat să mai fie o soluţie.

în multe mituri şi basme mărul reprezintă iubirea şi actul sexual, în ambele aspecte – cel benign şi cel primejdios.

Mărul oferit Afroditei, zeiţa dragostei, semnificând faptul că a fost preferată zeiţelor caste, declanşează războiul troian. Iar mărul biblic duce la pierderea inocenţei în schimbul sexualităţii şi cunoaşterii. Chiar dacă Eva a fost cea tentată de masculinitate, reprezentată de şarpe, nici măcar acesta n-a putut s-o facă de unul singur – a avut nevoie de măr, care în iconografia religioasă simbolizează şi sânul mamei. La sânul mamei toţi am fost atraşi la început să formăm o relaţie şi să găsim satisfacţie în ea. în *Albă-ca-Zăpada* mama şi fiica împart mărul. Prin măr este simbolizat ceea ce mama şi fiica au în comun, ceva mult mai profund decât gelozia reciprocă – dorinţele lor sexuale mature.

Pentru a înlătura orice suspiciune a Albei-ca-Zâpada faţă de ea, regina taie mărul pe jumătate, mâncând jumătatea albă, în timp ce Albă-ca-Zăpada acceptă jumătatea rumenă, „otrăvită". în mod repetat ni s-a indicat natura dual ă a Albei-ca-Zăpada: albă ca

zăpada şi roşie ca sângele – adică fiinţa ei posedă şi un aspect asexual, şi unul erotic. Muşcătura din jumătatea roşie (erotică) a mărului constituie sfârşitul „inocenţei". Piticii, camarazii din perioada latentă, nu mai reuşesc s-o readucă la viaţă; Albă-ca-Zăpada a ales, ceea ce este pe cât de necesar pe atât de fatal. Roşul mărului sugerează asocieri sexuale, precum cele trei picături de sânge care au condus Ia naşterea Albei-ca-Zăpada, dar şi menstruaţia, evenimentul care marchează începutul maturităţii sexuale.

în timp ce mănâncă jumătatea roşie a mărului, copila din Albă-ca-Zăpada moare, apoi e înmormântată într-un sicriu transparent, de cleştar. Acolo rămâne multă vreme, vizitată doar de pitici, dar şi de trei păsări: întâi o bufniţă, apoi un corb şi în cele din urmă un porumbel. Bufniţa simbolizează înţelepciunea; corbul – ca acela al zeului teutonic
Odin – probabil conştiinţa matură; iar porumbelul reprezintă în mod tradiţional dragostea. Aceste păsări sugerează că somnul ca de moarte al Albei-ca-Zăpada în sicriu este o perioadă de gestaţie, ultima în pregătirea pentru maturitate*.

Povestea ne învaţă că atingerea maturităţii fizice nu înseamnă implicit că persoana este gata, emoţional şi intelectual, să ducă o viaţa adultă, reprezentată aici de căsătorie. E necesară o perioadă considerabilă de maturizare înainte ca noua personalitate să se formeze şi vechile conflicte să fie integrate. Numai atunci este cineva pregătit pentru un partener de sex opus şi pentru o relaţie intimă cu el, necesară maturizării adultului. Partenerul Albei-ca-Zăpada este prinţul care o „transportă" în sicriu – ceea ce o face să tuşească şi să scuipe îmbucătura otrăvită, revenind la viaţă, gata de măritiş. Tragedia ei începuse odată cu dorinţele orale de încorporare: voinţa reginei de a devora organele interne ale Albei-ca-Zăpada. Scuiparea bucăţii de măr care o sufoca – obiectul nociv încorporat – marchează eliberarea finală de oralitatea primitivă, care reprezintă toate fixaţiile primitive.

Asemeni Albei-ca-Zăpada, fiecare copil trebuie să repete în dezvoltarea sa istoria omului, reală sau imaginată. Toţi suntem în cele din urmă izgoniţi din paradisul prunciei unde toate dorinţele păreau satisfăcute fără nici un efort din partea noastră. Familiarizarea cu noţiunile de bine şi rău – cunoaşterea – pare să ne divizeze personalitatea în două: haosul roşu al emoţiilor nestăpânite, şinele; şi puritatea conştiinţei, supraeul. Pe măsură ce creştem, oscilăm între a fi copleşiţi de zbuciumul primei şi al celei de-a doua (încorsetarea sufocantă şi imobilitatea impusă de sicriu). Vârsta adultă poate fi atinsă numai atunci când aceste contradicţii interioare sunt rezolvate şi se ajunge la o renaştere a eului matur în care roşul şi albul coexistă armonios.

Dar înainte ca viaţă „fericită" să poată începe, aspectele malefice şi distructive ale personalităţii trebuie controlate. Vrăjitoarea e pedepsită pentru dorinţele canibalice în *Hänsel şi GreteU* fiind aruncată în cuptor. în *Albă-ca-Zăpada*, regina vanitoasă, geloasă şi distructivă e forţată să se încalţe cu pantofii de fier încins în care va trebui să danseze până la moarte. Dând frâu liber geloziei sexuale, care tinde să-i distrugă pe alţii, se distruge pe sine – fapt simbolizat nu numai de pantofii incandescenţi, ci şi de moartea provocată de dansul în aceştia. în subtext, povestea ne spune că pasiunile necontrolate trebuie reprimate, altfel ne vor distruge. Doar moartea

* Această perioadă de inerţie poate explica mai bine numele de Albă-ca-Zăpada, care pune accentul doar pe una dintre cele trei culori care îi definesc frumuseţea. Albul simbolizează adesea puritatea, inocenţa, spiritualitatea. Dar, cum numele subliniază legătura cu zăpada, devine şi un simbol al inerţiei. Atunci când zăpada acoperă pământul, întreaga viaţă pare să înceteze, aşa cum pare să fi încetat şi viaţa Albei-ca-Zăpada cât timp zace în sicriu. Muşcătura din mărul roşu fusese prematură; se întinsese mai mult decât o ţineau puterile. Experienţa prematură a sexualităţii, ne avertizează povestea, nu poate duce la nimic bun. Dar, când e urmată de o lungă perioadă de inerţie, fata poate fi complet vindecată de experienţele ei premature, şi prin urmare distructive, în materie de sexualitate.

reginei geloase (eliminarea tuturor turbulenţelor exterioare şi interioare) poate conduce la o viaţă fericită.

Mulţi eroi de basm, într-un moment crucial al evoluţiei lor, cad într-un somn profund sau pur şi simplu renasc. Fiecare trezire sau renaştere simbolizează accesul la un nivel superior al maturităţii şi înţelegerii. Este una dintre modalităţile basmului de a stimula dorinţa pentru un sens mai înalt al vieţii: o conştiinţă mai profundă, mai multă autocunoaştere şi o maturitate superioară. Lunga perioadă de inactivitate a eroilor înainte de trezire îi oferă ascultătorului şansa să realizeze – fără s-o verbalizeze conştient – că această renaştere necesită un timp de repaus şi concentrare pentru ambele sexe.

Schimbarea semnifică renunţarea la ceva de care ne-am bucurat până atunci, precum existenţa Albei-ca-Zăpada înainte ca regina să devină geloasă sau viaţa lipsită de griji cu piticii – experienţe dificile şi dureroase ale procesului de creştere, care nu pot fi evitate. Aceste poveşti îl conving pe ascultător şi că nu trebuie să-i fie teamă de renunţarea la poziţia infantilă a dependenţei de alţii, din moment ce după dificultăţile perioadei de tranziţie va accede la un plan superior şi pozitiv, va avea o existenţă mai fericită şi mai fructuoasă. Cei care au rezerve să rişte o astfel de transformare, asemeni celor doi fraţi mai mari din *Cele trei pene,* nu vor moşteni niciodată regatul. Cei care rămân fixaţi în stadiul pre-oedipian al dezvoltării, asemeni piticilor, nu vor cunoaşte niciodată fericirea dragostei şi a căsătoriei. Iar părinţii care, asemeni reginei, dau curs geloziilor parentale oedipiene risca să-şi distrugă propriul copil, distrugându-se în mod sigur pe ei înşişi.

BUCLE-AURIIŞI CEI TREI URŞI

Acestei poveşti îi lipsesc cele mai importante elemente ale unui adevărat basm: la sfârşit nu există nici vindecare, nici consolare; nu există o rezolvare a conflictului, prin urmare nici final fericit. Dar este o poveste foarte semnificativă pentru că atacă simbolic unele dintre cele mai importante probleme ale unui copil în creştere: lupta cu situaţiile oedipiene; căutarea identităţii; rivalitatea dintre fraţi.

În forma prezentă, povestea este de dată recentă, deşi deriva dintr-una arhaică. Scurta ei istorie modernă ilustrează evoluţia peste timp a unei poveşti moralizatoare care dobândeşte caracteristici de basm, devenind mai populară şi mai plină de înţelesuri. Istoria ei demonstrează că apariţia editorială a unui basm nu exclude revizuiri ulterioare. Dar, atunci când se produce o astfel de alterare, schimbările – în contrast cu timpurile când basmele erau transmise doar pe cale orală – reflectă mult mai mult decât idiosincraziile personale ale povestitorului.

Dacă nu este un artist original, autorul care reface un basm pentru o nouă ediţie este rareori ghidat în principal de sentimentele lui inconştiente faţa de poveste şi nici nu are în minte un copil anume căruia vrea să-i ofere o poveste potrivită pentru el ori să-I ajute să rezolve o problemă presantă. Astfel de modificări simt de cele mai multe ori impuse de ceea ce autorul crede că un cititor „general” ar dori să i se povestească. Concepută pentru a satisface dorinţele sau scrupulele morale ale unui cititor necunoscut, povestea este deseori narată într-o manieră banală şi comună.

Când o poveste există doar în tradiţia orală, în mare măsură inconştientul povestitorului hotărăşte ce poveste să aleagă, ca de altfel şi ceea ce îşi aminteşte din ea. El nu e motivat doar de sentimentele conştiente sau inconştiente faţă de poveste, ci şi de natura relaţiei sale emoţionale cu copilul căruia i-o spune. Prin multe asemenea repetări orale ale poveştii, de-a lungul anilor şi de către persoane diferite unor ascultători diferiţi, se ajunge la o versiune finală care este atât de convingătoare pentru mintea conştientă şi în acelaşi timp pentru inconştientul multor persoane, încât nici o altă modificare nu mai pare potrivită. Atunci, povestea a atins forma ei „clasică”.

S-a ajuns la concluzia că sursa originală pentru *Bucîe-Aurii* este o veche poveste scoţiană despre trei urşi a căror linişte este tulburată de o vulpe[68]. Urşii o devorează pe intrusă – o poveste moralizatoare care atrage atenţia asupra respectării proprietăţii şi intimităţii altora. într-o cărticică confecţionată acasă, în 1831, drept cadou pentru ziua de naştere a unui băieţel, redescoperită apoi în 1951, Eleonor Muir scria povestea celor trei urşi distribuind în rolul personajului intrus o femeie bătrână şi rea. E posibil ca ea să fi interpretat literal cuvântul „vulpe", care în engleză *(vixen)* înseamnă şi femeie răutăcioasă. Indiferent dacă această alterare a fost un caz de identificare eronată, o scăpare freudiană sau una deliberată, a fost o modificare care a iniţiat transformarea poveştii moralizatoare într-un basm. în 1894, a devenit cunoscută pe filiera tradiţiei orale o altă variantă a poveştii, probabil destul de veche, unde intrusa se serveşte cu lapte, stă pe scaunele din casă şi se aşază în paturile urşilor, care trăiesc într-un castel din pădure. în ambele poveşti intrusa este pedepsită cât se poate de aspru de către urşi, care încearcă s-o arunce în foc, s-o înece şi s-o azvârle din turla bisericii.

Nu ştim dacă Robert Southey, cel care a publicat pentru prima oară povestea în 1837 în cartea sa *Doctorul*, era familiarizat sau nu cu aceste versiuni mai vechi. Dar el este cel care a operat o modificare importantă, din moment ce pentru prima oară intrusa sare afară pe fereastră, iar soarta ei rămâne necunoscută. Povestea lui se termină cu: „Bătrânica a sărit afară; iar dacă şi-a rupt gâtul în căderе; sau dacă a fugit în pădure şi s-a rătăcit; sau dacă a ieşit cu bine din pădure şi a fost arestată de un poliţist pentru vagabondaj, nu vă pot spune. Dar cei trei urşi n-au mai vă- zut-o niciodată". Reacţia imediată la publicarea acestei versiuni a fost foarte pozitivă.

Următoarea alterare a fost introdusă de Joseph Cundall, aşa cum explica în 1849 într-o notă introductivă la *Comoara cărţilor plăcute pentru copii*, care a apărut în 1856; el a trans- format-o pe intrusă într-o fetiţă, botezând-o „Păr de Argint" (numele „Păr de Argint" sau „Bucle-de- Argint" a devenit în 1889 „Păr-de-Aur" şi în fine, în 1904, „Bucle-Aurii"). Povestea şi-a câştigat o mare popularitate doar în urma altor două modificări importante. în ediţia *Mother Goose's Fairy Tales* din 1878, „Marele Urs Uriaş", „Ursul Mijlociu" şi „Micuţul Ursuleţ" au devenit „Tata-Urs", „Mama-Urs" şi „Pui-de-Urs", iar eroina pur şi simplu dispare pe fereastră – nu mai avem de-a face cu un final negativ pentru ea, explicitat sau anticipat.

Cu aceste roluri bine definite ale unor urşi care formează o familie, povestea a început să se raporteze tot mai mult, neintenţionat, la o situaţie oedipiană. Dacă e acceptabil ca o tragedie să proiecteze rezultate distructive ale conflictelor oedipiene, un basm nu poate face aşa ceva. Povestea a putut deveni atât de populară datorită faptului că rezultatul final a fost lăsat în voia imaginaţiei noastre. Motivul pentru care o asemenea marjă de incertitudine este acceptabilă constă în faptul că intrusa este surprinsă interferând în procesul de integrare a constelaţiei familiale de bază, devenind astfel o ameninţare la siguranţa emoţională a familiei. Dintr-o străină care încalcă spaţiul privat şi fură din bunuri, ea s-a transformat în cineva care pune în pericol confortul emoţional şi siguranţa familiei. Această mutaţie psihologică explică brusca popularitate uriaşă a poveştii.

Relativele neajunsuri ale unui basm relativ recent inventat, În comparaţie cu poveştile populare mai vechi, spuse şi respuse de nenumărate ori, apar dacă analizăm *Bucle-Aurii* în raport cu *Albă-ca-Zăpada*, de unde au fost împrumutate şi modificate unele detalii pentru a îmbunătăţi originalul, *Cei trei urşi*. în ambele poveşti, o tânără fata rătăcită în pădure găseşte o căsuţă primitoare, temporar fără locatari. în *Bucle-Aurii* nu ni se spune cum şi de ce s-a pierdut fata în pădure, de ce căuta să se adăpostească sau unde era casa ei. Nu cunoaştem motivele declarate sau cele din subtext ale rătăcirii ei*. Aşadar, chiar de la început *Bucle-Aurii* ridică unele

probleme care rămân nerezolvate, pe când meritul cel mai mare al unui basm e că dă răspunsuri, aşa fantastice cum sunt, chiar şi unor probleme de care nu ne dăm seama, pentru că ele ne deranjează doar în inconştient.

în pofida alterărilor care au transformat intrusa dintr-o vulpe într-o bătrânica răutăcioasă, iar apoi într-o fetiţă atrăgătoare, eroina a fost şi rămâne un outsider. Probabil motivul pentru care a devenit atât de populară la începutul secolului al XX-lea a fost faptul că tot mai multe persoane începeau în acea epocă să se simtă ca nişte outsideri. Ar trebui să ţinem cu urşii a căror intimitate a fost încălcată,

' în unele versiuni moderne, rătăcirea lui Bucle-Aurii este explicată prin faptul că mama ei o trimisese cu o treabă, iar ea s-a pierdut în pădure. Această adaptare ne aminteşte cum fusese trimisă Scufiţa Roşie de către mama ei; însă ea nu s-a pierdut – ci şi-a îngăduit să fie tentată să se abată de pe cărarea cunoscută, astfel încât tot ce i s-a întâmplat era în mare parte din vina ei. Rătăcirea lui Hănsel şi Gretel şi a Albei-ca-Zăpada n-au fost din vina lor, ci a părinţilor. Chiar şi un copil mic ştie că nimeni nu se pierde în pădure fără motiv; de aceea toate basmele adevărate ne spun care e motivul. Aşa cum s-a sugerat mai devreme, rătăcirea în pădure este un simbol străvechi al nevoii de a te găsi pe tine însuţi. Dacă totul este pus pe seama întâmplării, acest sens este grav afectat.

iar noi ţinem cu sărmana, frumoasa şi fermecătoarea Bude-Aurii care vine de nicăieri şi n-are unde se duce. Nu există personaje negative în poveste, deşi lui Pui-de-Urs îi este furată mâncarea şi îi este rupt scaunul. Spre deosebire de pitici, urşii nu sunt impresionaţi de frumuseţea lui Bucle-Aurii. Şi nici nu sunt mişcaţi de vreo poveste tristă, aşa cum sunt piticii ascultând povestea Albei-ca-Zăpada. Dar Bucle-Aurii n-are de spus nici o poveste a vieţii; apariţia ei e la fel de misterioasă ca şi dispariţia ei.

Albă-ca-Zăpada începe cu o mamă care îşi doreşte foarte mult o fiica. Dar mama idealizată din primul an de viaţa dispare, fiind înlocuită de o mamă vitregă geloasă care nu numai că o alungă pe fata de acasă, dar îi primejduieşte viaţa. Simpla necesitate de a supravieţui o forţează să rişte, înfruntând pericolele într-o pădure plina de sălbăticiuni, unde va încerca să înveţe să-şi făurească o nouă viaţă. Gelozia oedi- piană dintre mamă şi fiică este schiţată destul de clar pentru ca un copil să înţeleagă intuitiv conflictele emoţionale şi presiunile interne care alimentează intriga.

Contrastul în *Bucle-Aurii* e cel dintre o familie bine integrată, reprezentată de urşi, şi outsiderul în căutarea propriului eu. Urşii fericiţi, dar naivi n-au nici o problemă de identitate: fiecare ştie exact care îi este poziţia în raport cu ceilalţi membri ai familiei, o distincţie destul de clară atunci când se numesc Tata, Mama şi Pui-de-Urs. Deşi fiecare e individualizat, ei funcţionează ca un trio. Bucle-Aurii încearcă să se găsească pe sine, să afle ce rol i se potriveşte. Albă-ca-Zăpada este o copilă mai mare care se confruntă cu o anumită fază a conflictelor ei oedipiene nerezolvate: relaţia ambivalenţă cu mama sa. Bucle-Aurii e adolescenta care încearcă să se descurce cu toate aspectele situaţiilor oedipiene.

Acest lucru e ilustrat prin rolul semnificativ pe care îl joacă în poveste numărul trei. Cei trei urşi formează o familie fericită în care totul se întâmplă la unison, aşa încât nu există probleme sexuale sau oedipiene pentru ei. Fiecare e fericit cu poziţia lui; fiecare are farfuria lui, scaunul, patul. Bucle-Aurii e complet nedumerită care dintre cele trei poziţii i s-ar potrivi. Dar numărul trei apare cu mult înainte ca fota să aibă de-a face cu trei farfurii, trei paturi şi trei scaune – pentru că nu reuşeşte să intre în locuinţa urşilor decât după trei încercări. în versiunea lui Southey, bătrâna „în-tâi... s-a uitat la fereastră, apoi pe gaura cheii; văzând că nu e nimeni acasă, a ridicat zăvorul". în unele versiuni ulterioare, Bucle-Aurii procedează identic; în altele, bate la uşă de trei ori înainte de a intra.

Uitatul pe fereastră şi pe gaura cheii înainte de a ridica zăvorul denotă o curiozitate avida şi anxioasă pentru ceea ce se petrece dincolo de o uşă interzisă. Care copil nu e atât de curios încât să dorească să afle ceea ce fac adulţii dincolo de uşa închisă? Care copil nu s-ar bucura de absenţa temporară a părinţilor, care îi dă

şansa de a le descoperi secretele? Odată cu înlocuirea bătrânei cu Bucle-Aurii ca personaj principal, devine mult mai uşoară asocierea comportamentului ei cu acela al unui copil care îşi bagă nasul peste tot pentru a descoperi misterele vieţii adulte.

Trei este un număr mistic şi deseori sfânt şi a fost aşa cu mult înainte de doctrina creştină a Sfintei Treimi. Trioul format din şarpe, Eva şi Adam, conform Bibliei, a permis cunoaşterea carnală. în inconştient, numărul trei reprezintă sexul, deoarece fiecare sex posedă trei caracteristici sexuale vizibile: penisul şi cele două testicule la bărbat; vaginul şi cei doi sâni la femeie.

Numărul trei reprezintă în inconştient sexualitatea şi într-un fel foarte diferit, simbolizând situaţia oedipiană cu implicarea profundă a trei persoane în care fiecare dintre ele este într-o relaţie cu celelalte două – relaţii care, aşa cum o demonstrează *Albă-ca-Zăpada* şi multe alte poveşti, sunt încărcate de sexualitate.

Relaţia cu mama este cea mai importantă din viaţa fiecărei persoane; mai mult ca oricare alta, ne condiţionează dezvoltarea primară a personalităţii, influenţând în mare parte concepţia noastră despre viaţă şi despre noi înşine – optimistă sau pesimistă, de exemplu*. însă în ceea ce-l priveşte pe copilul aflat în primii ani ai copilăriei, acesta nu are de ales: mama şi atitudinea ei faţă de el sunt aşa cum sunt, iar el nu poate schimba nimic. Desigur, la fel sunt tatăl şi fraţii. (Precum şi situaţia economică şi socială ale familiei; dar aceasta îl influenţează pe copil numai prin impactul pe care îl are asupra părinţilor şi a comportamentului lor faţă de el.)

Copilul începe să se perceapă pe sine ca persoană, ca partener semnificativ şi important într-o relaţie umană, atunci când începe să se raporteze la tată. Cineva devine o persoană doar atunci când se defineşte pe el însuşi în relaţie cu altă persoană. Din moment ce mama este prima şi, pentru o perioadă de timp, singura persoană din viaţa sa, o formă rudimentară de autodefinire se naşte din raportarea la aceasta. Dar, din cauza profundei dependenţe faţă de mamă, copilul nu poate progresa spre definirea de sine decât atunci când se poate baza pe o a treia persoană. Pasul necesar spre independenţă înseamnă a-şi spune: „Pot să mă încred şi să mă bazez şi pe o altă persoană decât pe

' Erikson afirmă că aceste experienţe vor determina totul în viaţă, indiferent dacă vom aborda fiecare eveniment cu încredere sau neîncredere – o atitudine fundamentală care influenţează inevitabil derularea evenimentele sau impactul lor asupra noastră[69].

mama", înainte să creadă că se poate descurca singur, Eră a se baza pe *altcineva*. După ce copilul a intrat într-o relaţie strânsă cu altă persoană, el poate începe să simtă că, dacă acum o preferă pe mamă acestei alte persoane, este decizia lui – nu mai este un domeniu în care simte că nu are nici o libertate.

Numărul trei e central în *Bucle-Aurii•>* se referă la sex, dar nu în termenii actului sexual. Din contră, se raportează la ceva ce ar trebui să preceadă sexualitatea matură cu mult: şi anume, descoperirea a cine suntem, biologic vorbind. Trei reprezintă, de asemenea, relaţiile din cadrul familiei simple şi eforturile de a ne găsi locul potrivit în ea. Astfel, trei simbolizează căutările de definire a ceea ce reprezentăm din punct de vedere biologic (sexual) şi cine suntem în relaţie cu cele mai importante persoane din viaţa noastră. într-o accepţie mai largă, trei simbolizează căutarea identităţii personale şi sociale. Din caracteristicile sale sexuale vizibile şi din relaţiile cu părinţii şi fraţii săi, copilul trebuie să descopere pe măsură ce creşte cu cine ar trebui să se identifice şi cine ar fi mai potrivit să-i devină tovarăş de viaţă şi totodată partener sexual.

La această căutare a identităţii se face aluzie în *Bucle-Aurii* prin cele trei farfurii, scaune şi paturi. Cea mai directă imagine a nevoii de căutare este ceva care s-a pierdut şi trebuie găsit. Dacă suntem în căutarea propriei noastre identităţi, atunci cel mai convingător simbol este că ne-am rătăcit. în basme, a te rătăci în pădure simbolizează nu numai nevoia de a fi găsit, ci mai degrabă ideea că trebuie sa te găseşti sau să te descoperi pe tine însuţi.

Îmbarcarea lui Bucle-Aurii în călătoria descoperirii de sine începe cu încercarea ei de a cerceta ce se întâmplă în casa urşilor. Asta evocă asocieri cu dorinţa copilului de a pătrunde secretele sexuale ale adulţilor în general şi ale părinţilor în special. Această curiozitate este mai adesea legată de nevoia copilului de a şti cu exactitate ce implică propria lui sexualitate, decât de a şti ce anume fac părinţii lui în pat.

Ajunsă în casă, Bucle-Aurii explorează trei seturi diferite de obiecte – farfuriile cu budincă, scaunele, paturile – în privinţa adecvării lor. Le testează întotdeauna în aceeaşi succesiune. întâi obiectele tatălui, apoi ale mamei şi în final ale copilului. Am putea vedea aici sugestia că ea investighează şi ce rol sexual i se potriveşte cel mai bine, şi ce poziţie în familie: de tată, mamă sau copil. Cercetarea ei pentru a se descoperi pe sine şi rolul în familie începe cu mâncarea, aşa cum prima experienţă conştientă a unei persoane este aceea de a fi hrănit, iar relaţia cu o altă persoană începe prin a fi hrănit de mamă. Dar alegerea farfuriei lui Tata-Urs ne sugerează că fata ar vrea să fie ca el (masculin) sau că doreşte cel mai mult o relaţie cu el, aşa cum o indică şi alegerea scaunului şi patului acestuia, deşi experienţele cu farfuria de budincă şi scaunul lui ar fi trebuit s-o înveţe că ceea ce îi aparţine lui nu i se potriveşte ei. Ar fi greu să ne apropiem de dorinţele oedipiene ale unei fete mai mult decât prin sugestia că Bucle-Aurii încearcă să împartă patul şi masa cu un personaj care aminteşte de tatăl ei.

Dar, aşa cum spune şi povestea, fie că e vorba de dorinţa de a fi bărbat, fie de cea de a dormi în patul tatălui, nici una dintre variante nu constituie o rezolvare. Motivul este că budinca tatălui e „prea fierbinte”, iar scaunul „prea tare”. Astfel, dezamăgită că identitatea masculină sau intimitatea cu tatăl nu sunt posibile sau sunt prea periculoase – s-ar putea frige – sau prea greu de suportat, Bucle-Aurii, ca orice fată care trece printr-o profundă dezamăgire oedipiană legată de tatăl ei, se întoarce la relaţia iniţială cu mama.
Dar nici asta nu funcţionează. Ceea ce a fost odată o relaţie caldă a devenit una distantă (budinca e prea rece). Iar daca scaunul mamei nu e prea tare, e prea moale; probabil o cuprinde prea învăluitor, aşa cum mama cuprinde pruncul, iar fata, pe bună dreptate, nu doreşte să se întoarcă acolo.

În privinţa paturilor, Bucle-Aurii găseşte patul lui Tata-Urs prea înalt în dreptul capului, iar cel al Mamei-Urs prea înalt la picioare, demonstrând că atât cele două roluri cât şi intimitatea nu-i sunt încă pe măsură. Numai lucrurile lui Pui-de-Urs i se potrivesc „de minune”. Aşadar, nu-i rămâne alt rol decât cel de copil. Dar, în timp ce Bucle-Aurii stătea în scaunul lui Pui-de-Urs, care „nu era nici prea tare, nici prea moale, ci tocmai cum trebuie, fundul scaunului s-a desprins, iar al ei s-a izbit dolofan de podea”. în mod evident, ea a crescut prea mult pentru un scaun de copil, într-adevăr, punctele de sprijin din viaţa ei par să se fi năruit, pentru că n-a avut succes nici prin raportarea la tată, nici la mamă; dar asta se întâmplă numai când, după aceste eşecuri, Bucle-Aurii încearcă să se întoarcă, fără entuziasm, Ia o existenţă infantilă. Pentru Bucle-Aurii nu există un final fericit – din eşecul încercării de a găsi ce i se potriveşte se va trezi ca dintr-un vis urât şi va fugi mai departe.

Povestea ei ilustrează dificultatea de alegere cu care se confruntă un copil: cum ar trebui să fie – ca tata, ca mama sau ca un copil? A decide cine vrea să fie în raport cu aceste poziţii umane fundamentale devine într-adevăr o intensă bătălie psihologică, o încercare prin care fiecare fiinţă umană trebuie să treacă. Dar, chiar dacă un copil nu este pregătit să ia locul mamei sau al tatălui, nici să-l accepte pur şi simplu pe cel al copilului nu este o soluţie – de aceea sunt necesare cele trei teste. Pentru a creşte, realizarea că încă este un copil trebuie compensată cu alta: trebuie să devină el însuşi, cineva diferit de fiecare dintre părinţi.

în basmele populare, spre deosebire de poveştile mai recente în genul *Bucle-Aurii*, nimic nu se încheie după trei încercări. în finalul poveştii *Bucîe-Aurii* nu se

întrevăd nici o rezolvare a problemei identităţii, nici o descoperire de sine, eroina nu devine o persoană nouă şi independentă. Totuşi, experienţa din casa urşilor cel puţin o învaţă pe fată că regre- sia în infantilism nu o poate scăpa de dificultăţile de maturizare. A deveni tu însuţi, ne sugerează povestea, este un proces care începe prin a descoperi ce implică relaţiile cu părinţii.

Urşii din *Bucle-Aurii* nu ajută cu nimic; dimpotrivă, ei sunt indignaţi şi critică faptul că o fată îndrăzneşte să încerce patul tatei şi să ia locul mamei. Exact contrariul a ceea ce se întâmplă în *Albă-ca-Zăpada:* piticii, departe de a-i reproşa că a gustat din farfuriile lor, că le-a sorbit din pahare şi le-a încercat paturile, o admiră pe eroină. În timp ce urşii, indignaţi, o trezesc pe Bucle-Aurii, piticii fac tot posibilul sa n-o trezească pe Albă-ca-Zăpada, chiar dacă asta le provoacă unele inconveniente. Oricât ar fi de impresionaţi cu frumuseţea ei, îi spun de la bun început că, dacă vrea să rămână cu ei, va trebui să se supună unor reguli: dacă vrea să devină o persoană adevărată trebuie să acţioneze cu maturitate. Piticii o avertizează care sunt pericolele legate de creştere, dar, chiar şi atunci când Albă-ca-Zăpada nu le ascultă sfatul, o ajută să scape de necaz.

Bucle-Aurii nu primeşte nici un fel de ajutor de la urşi în privinţa problemelor legate de creştere, aşa că tot ce poate face este să fugă mai departe, speriată de propria ei îndrăzneală, înfrântă în eforturile de a se găsi pe sine. Fuga de greutăţile inerente creşterii nu-l încurajează pe copil să-şi dea osteneala de a rezolva, una câte una, problemele ivite în timpul creşterii. în plus, povestea nu se încheie cu vreo promisiune de fericire viitoare care să-i aştepte pe cei **„-au** învăţat sa-şi stăpânească pornirile oedipiene în copilărie, apoi din nou în adolescenţă, când aceste dificultăţi **reapar** şi trebuie rezolvate cu maturitate. *Bude-Aurii* e deficitară la acest capitol, deoarece numai speranţa în viitor îi poate procura copilului curajul necesar de a continua lupta pentru atingerea individualităţii.

în ciuda neajunsurilor în comparaţie cu alte basme, *Bucle-Aurii* are un merit considerabil, altfel n-ar fi câştigat o atât de mare popularitate. Povestea se ocupă de dificultăţile întâlnite în dobândirea identităţii sexuale şi de problemele create de dorinţele şi eforturile oedipiene de a câştiga dragostea deplină a unui părinte, apoi a celuilalt.

Deoarece *Bude-Aurii* este o poveste ambiguă, foarte mult depinde de cum este spusă. Părintele care, având motivele lui, se complace în ideea că unii copii trebuie speriaţi pentru a nu încerca să afle secretele adulţilor va povesti într-un anume fel, diferit de altul care empatizează cu dorinţa copilului de a face asta. O persoană va simţi compasiune pentru dificultăţile eroinei de a se împăca cu faptul că este fată; alta, nu. Unii vor înţelege mai profund frustrarea fetei când trebuie să accepte faptul că încă este un copil, dar şi că trebuie să depăşească această fază, deşi s-ar putea să dorească să n-o facă.

Ambiguitatea poveştii face posibilă spunerea ei cu un accent pe rivalitatea dintre fraţi – celălalt motiv major. în acest sens, este foarte important dacă, de exemplu, se relatează incidentul cu scaunul rupt. Poate fi spus cu empatie pentru şocul fetei atunci când scaunul care părea atât de potrivit se prăbuşeşte brusc; sau, dimpotrivă, cu amuzamentul stârnit de căderea în fund a lui Bucle-Aurii sau de stricarea scaunului lui Pui-de-Urs.

Când povestea este spusa din perspectiva lui Pui-de-Urs, Bucle-Aurii devine brusc intrusa care apare din senin, aşa cum au apărut sora sau fratele mai mic, şi uzurpă – sau încearcă sa uzurpe – o poziţie în familia care, pentru Pui-de-Urs, era completă fără ea. Acest intrus nesuferit îi ia din mâncare, îi distruge scaunul, chiar încearcă să-l dea afară din pat – şi, prin extensie, să-i ia locul în inima părinţilor. Atunci e de înţeles că nu vocea părinţilor, ci a lui Pui-de-Urs este cea „atât de ascuţită şi de pătrunzătoare, că o a trezit-o îndată din somn. Ea a sărit în sus... şi fuga la fereastră". Pui-de-Urs – copilul – e cel care vrea să se debaraseze de nou-sosită şi vrea ca ea să se întoarcă de unde a venit, să „nu mai

audă de ea”. Astfel, povestea personifică imaginativ teama şi dorinţele unui copil faţă de un nou-venit, imaginar sau real, în sânul familiei.

Dacă, văzut din punctul de vedere al lui Bucle-Aurii, Pui-de-Urs este fratele, atunci putem înţelege de ce doreşte să-i ia din mâncare, să-i distrugă jucăria (scaunul) şi să-i ocupe patul, astfel ca el să nu mai aibă loc în familie. Această interpretare o transformă din nou într-o poveste moralizatoare, care atrage atenţia că e primejdios pentru un copil sa dea curs rivalităţii între fraţi în asemenea măsură încât să acţioneze distructiv împotriva bunurilor fratelui. Dacă procedează aşa, atunci risca să se pomenească afară din casă, fără să ştie încotro s-o apuce.

Marea popularitate de care se bucură *Bucle-Aurii* printre copii şi adulţi, în egală măsură, derivă în parte din plu- rivalenţa semnificaţiilor la diferite niveluri. Un copil mai mic ar putea reacţiona îndeosebi la situaţia rivalităţii între fraţi, încântat că fata trebuie să se întoarcă de unde a venit, cum mulţi copii şi-ar dori să facă nou-născutul. Un copil mai mare va fi încântat de experimentele fetei în rolurile adulţilor. Copiii se vor bucura de faptul că Bucle-Aurii îşi bagă nasul peste tot; iar unii părinţi vor vrea să le amintească copiilor că preţul plătit pentru asta e izgonirea din confortul familial.

Povestea se impune în special datorită faptului că descrie un outsider, Bucle-Aurii, sub o formă atât de atrăgătoare. Dar în acelaşi timp e pe gustul altora şi pentru că cei dinăuntrul cercului familial, urşii, câştigă. Aşadar, fie că ne simţim în afară sau înăuntru, povestea poate fi la fel de încântătoare. Modificarea titlului de-a lungul timpului arată cum o poveste care protejează proprietatea şi drepturile psihologice ale celor îndreptăţiţi – urşii – a devenit una care focalizează atenţia asupra outsiderului. Ceea ce se numea odată *Cei trei urşi* este astăzi cunoscut mai ales ca *Bucle-Aurii*. Mai mult, ambiguitatea poveştii, atât de specifică temperamentului timpurilor moderne, poate explica în parte popularitatea ei, în timp ce soluţiile bine definite ale basmelor tradiţionale par să se refere la vremuri fericite când era posibilă obţinerea unor soluţii tranşante.

în această privinţă, şi mai important este faptul că interesul major stârnit de poveste constituie totodată şi cea mai mare slăbiciune a ei. Nu numai în epocile moderne, dar şi de-a lungul timpurilor fuga de o problemă – care în inconştient semnifică negarea sau reprimarea ei – pare cea mai simplă scăpare atunci când suntem confruntaţi cu ceea ce pare o situaţie prea dificilă sau de nerezolvat. Aceasta este şi soluţia care se desprinde din *Bucle-Aurii*. Urşii par indiferenţi la apariţia şi dispariţia fetei din viaţa lor. Se comportă de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, e doar un episod fără consecinţe; totul se rezolvă prin fuga ei pe fereastră. în ceea ce o priveşte pe Bucle-Aurii, fuga ei pare să sugereze că nu este necesară o rezolvare a problemelor oedipiene sau a rivalităţii dintre fraţi. Contrar celor întâmplate în basmele tradiţionale, avem impresia că experienţa lui Bucle-Aurii în casa urşilor a contat la fel de mult pentru ea cât a contat şi pentru familia de urşi; mai mult nu ni se spune. în ciuda explorărilor ei asidue pentru a se lămuri ce rol i se potriveşte – şi, implicit, cine e ea nu ni se comunică dacă acestea au condus-o spre un eu superior.

Părinţilor le-ar plăcea ca fiicele să rămână veşnic fetiţele lor, iar unui copil îi place să creadă ca este posibil să scapi de dificultăţile procesului de creştere. De aceea reacţia spontană la *Bucle-Aurii* este: „Ce poveste drăguţă!”. Dar aceasta este şi cauza pentru care povestea nu-l ajută pe copil să dobândească maturitatea emoţională.

FRUMOASA DIN PĂDUREA ADORMITĂ

Adolescenţa este o perioadă de rapide schimbări majore, caracterizate prin perioade de completă pasivitate şi letargie, alternate cu momente de activitate frenetică, chiar accese comportamentale periculoase de „afirmare” sau de descărcare a tensiunilor interioare. Această conduită oscilantă a adolescenţilor îşi găseşte

expresia în unele basme în care eroul se avântă într-o aventură şi apoi brusc e transformat în stană de piatră printr-o vrajă. Mult mai des şi mult mai adevărat din punct de vedere psihologic, succesiunea se inversează: Prostănacul din *Cele trei pene* nu face nimic până nu înaintează destul de mult în adolescenţă, iar eroul din *Cele trei graiuri,* împins de tată să plece în străinătate la studii, petrece trei ani de învăţătură pasivă înainte de a alege drumul aventurii.

în timp ce multe basme pun accentul pe înfăptuirile măreţe pe care eroii trebuie să le ducă la bun sfârşit pentru a deveni ei înşişi, *Frumoasa din pădurea adormită* evidenţiază necesitatea unei lungi concentrări pasive. în lunile dinaintea primei menstruaţii şi deseori pe parcursul perioadei imediat următoare, fetele sunt pasive, par somnoroase şi se retrag în sine. Deşi în cazul băieţilor care ating vârsta maturităţii sexuale aceste stări nu sunt la fel de notabile, mulţi dintre ei trec prin momente de lâncezeală şi introvertire. Astfel, este de înţeles că un basm care începe printr-o lungă perioadă de somn la debutul pubertăţii a devenit de multă vreme foarte popular printre fete şi băieţi deopotrivă.

în schimbările majore din viaţă, cum e cazul adolescenţei, sunt necesare atât etapele active, cât şi cele pasive, întoarcerea spre sine, care din exterior apare ca o totală apatie (sau somnolenţă prelungită), are loc atunci când în interiorul persoanei se petrec procese mentale de mare importanţă, iar cel în cauză nu mai are energia necesară pentru a se manifesta în exterior. Basmele care, asemeni *Frumoasei din pădurea adormită*, au ca subiect central astfel de perioade de pasivitate îi permit adolescentului să nu-şi facă griji în timpul perioadelor de inactivitate: el realizează că lucrurile continuă să evolueze. Finalul fericit îl asigură pe adolescent că nu va rămâne permanent blocat în aparenta inactivitate, deşi la vremea respectivă i se pare că această etapă va dura o sută de ani.

După perioada de inactivitate, care de regulă are loc la începutul pubertăţii, adolescenţii devin activi şi recuperează; în viaţa reală şi în basme, ei încearcă să-şi demonstreze nou cucerita masculinitate sau feminitate, deseori prin aventuri periculoase. Aceasta este modalitatea simbolică prin care basmele le comunică în subtext că, după ce au acumulat forţa necesară în solitudine, tinerii trebuie să devină ei înşişi. în realitate, dezvoltarea *este* plină de pericole: un adolescent trebuie să abandoneze siguranţa copilăriei, fapt reprezentat în basm prin rătăcirea într-o pădure; să înveţe să facă faţă tendinţelor violente şi anxietăţii, simbolizate prin întâlnirile cu animale sălbatice sau balauri; să se cunoască pe sine, adică să cunoască personaje şi situaţii ciudate. În acest proces, adolescentul îşi pierde inocenţa anterioară, sugerată de faptul că era numit „Prostănacul", considerat prost şi neimportant sau doar copilul părinţilor săi. Riscul implicat de aventurile îndrăzneţe este evident, ca atunci când Jack se întâlneşte cu căpcăunul. *Albă-ca-Zăpada* şi *Frumoasa din pădurea adormită* îl încurajează pe copil să nu-i fie frica de pericolele pasivităţii. Oricât ar fi de arhaică, *Frumoasa din pădurea adormită* conţine un mesaj mai important pentru tinerii de azi decât multe alte poveşti, în prezent multor tineri – şi părinţilor lor – le este teamă de creşterea lipsită de evenimente, când nimic nu pare să se întâmple, din cauza prejudecăţii că atingerea unui scop e posibilă numai prin fapte vizibile. Dar *Frumoasa din pădurea adormită* ne spune că o lungă perioadă de tăcere, de contemplare şi concentrare asupra propriei persoane poate duce la cele mai mari realizări.

S-a susţinut recent că, în basme, lupta împotriva dependenţei de copilărie şi pentru autorealizare este frecvent înfăţişată diferit pentru o fată decât pentru un băiat, ca rezultat al stereotipiei sexuale. Dar basmele nu procedează aşa. Chiar şi atunci când o fată este portretizată ca retră- gându-se în sine în lupta pentru a deveni ea însăşi, iar un băiat ca raportându-se agresiv la lumea exterioară, aceste două modalităţi *împreună* simbolizează cele două aspecte prin care o persoană

trebuie să-şi câştige identitatea: învăţând să înţeleagă şi să stăpânească universul interior la fel ca şi pe cel exterior. în acest sens, personajele feminine şi cele masculine constituie proiecţiile în două figuri diferite a două aspecte (artificial) separate ale unuia şi aceluiaşi proces pe care *fiecare* dintre noi trebuie să i parcurgă în timpul creşterii. în vreme ce unii părinţii care interpretează totul literal nu înţeleg asta, copiii ştiu că, indiferent de sexul eroului, povestea priveşte problemelor lor.

Personajele masculine şi feminine apar în aceleaşi roluri în basme; în *Frumoasa din pădurea adormită*, prinţul este cel care o observă pe fata care doarme, dar în *Cupidon şi Psyche* şi în multe alte poveşti derivate din ea, Psyche este cea care îl surprinde pe Cupidon în somn şi, asemeni prinţului, se minunează de frumuseţea lui. Acesta este doar un exemplu. Cum există mii de basme, putem ghici, fără să greşim prea mult, că există un număr egal de cazuri în care determinarea şi curajul eroinei salvează un personaj masculin şi viceversa. E normal să fie aşa, din moment ce basmele revelează adevăruri importante despre viaţă.

Frumoasa din pădurea adormită este cel mai cunoscută în prezent în două versiuni: a lui Perrault şi a Fraţilor Grimm[70]. Pentru a explica în ce constau diferenţele, cel mai nimerit ar fi să ne *referim* pe scurt la *forma pe care* povestea o avea în volumul *Pentameronul* al lui Basile, unde poartă titlul *Soarele, Luna şi Talia*"[71].

La naşterea fiicei sale, Talia, un rege i-a chemat pe toţi înţelepţii şi cititorii în stele să-i spună care va fi viitorul fetei. Ei au ajuns la concluzia că va fi expusă unei mari primejdii cauzate de un fir de în. Pentru a preveni un astfel de

„ La vremea aceea devenise deja un motiv vechi, căci există versiuni franceze sau catalane dintre secolele ai XIV-lea şi al XVI-lea care i-au servit lui Basile ca modele, dacă nu cumva s-a bazat pe poveşti populare din epoca lui, care deocamdată ne-au rămas necunoscute[72].

accident, regele porunceşte să nu mai fie permise în castel nici inul, nici cânepa. Dar, într-o bună zi, când Talia a crescut, vede o femeie mai în vârstă cu o furca de tors şi un fus, trecând pe lângă fereastra ei. Cum nu mai văzuse aşa ceva înainte, Talia „a fost încântată de dansul fusului". Curioasă, ia furca şi începe să răsucească un fir de cânepă. O aşchie „i-a intrat sub unghie, iar ea a căzut moartă". Regele îşi părăseşte fiica fără viaţă, aşezată într-un jilţ drapat în catifea, încuie porţile palatului şi pleacă pentru totdeauna în lume, să şteargă amintirea durerii.

După o vreme, un alt rege trece pe acolo, mergând la vânătoare. Şoimul lui zboară printr-o fereastră în castelul pustiu şi nu se mai întoarce. Regele colindă prin castel, încercând să-şi recupereze şoimul. Acolo o găseşte pe Talia, care arată de parca ar dormi, însă nimic nu reuşeşte s-o trezească. îndrăgostindu-se de frumuseţea ei, rămâne cu ea o vreme; apoi pleacă şi uită de toată povestea. Nouă luni mai târziu, Talia naşte doi copii, rămânând în tot acest timp adormită. Iar pruncii se alăptează la sânii ei. „Odată, unul dintre copii a vrut să sugă, n-a găsit sânul, în schimb a vârât în gură degetul care fusese înţepat. L-a supt atât de tare că aşchia a ieşit de sub unghie, iar Talia s-a trezit ca dintr-un somn adânc."

într-o bună zi, regele îşi aminteşte de aventură şi se întoarce să vadă ce mai face Talia. E încântat s-o găsească trează şi cu doi copii minunaţi, iar de acum înainte cei trei sunt prezenţi mereu în gândurile lui. Soţia regelui îi descoperă secretul şi trimite să fie aduşi cei doi copii, în numele regelui. Porunceşte să fie tăiaţi şi gătiţi pentru a-i fi serviţi soţului. Bucătarul îi ascunde pe copii în casa lui şi găteşte în schimb doi iezi, serviţi de regină regelui. După o vreme, regina trimite şi după Talia, având de gând s-o ardă de vie, pentru că ea este pricina infidelităţii soţului. în ultima clipă apare regele, îşi aruncă nevasta în foc şi se căsătoreşte cu Talia, fericit că bucătarul i-a păstrat copiii vii. Povestea se încheie cu versurile;

„Norocosul, se zice, e binecuvântat

De Soartă chiar atuncea când stă întins în pat”„.

Perrault, adăugând episodul ursitoarei păcălite care proferează un blestem sau folosind un laitmotiv familiar basmelor, explică de ce eroina cade într-un somn ca de moarte şi astfel îmbogăţeşte povestea, deoarece în *Soarele, Luna şi Talia* nu ni se comunică vreun motiv care să-i explice soarta.

În povestea lui Basile, Talia este fiica unui rege care o iubeşte atât de mult încât nu mai poate rămâne în preajma ei când intră într-un somn asemănător morţii. Nu vom mai auzi nimic despre el după ce o lasă pe Talia în jilţul care seamănă cu un tron, „sub un acoperământ cu broderii” nici măcar după ce ea se trezeşte şi se căsătoreşte cu regele, trăind fericiţi împreună cu cei doi copii minunaţi. Un rege înlocuieşte alt rege în aceeaşi ţară; un rege înlocuieşte un

„Cum copiii Taliei se numesc Soare şi Lună, există posibilitatea ca Basile să fi fost influenţat de povestea lui Leto, una dintre multele iubiri ale lui Zeus, care i-a născut pe Apollo şi Artemis, zeul soare şi zeiţa lună. Dacă acesta este căzui, putem conchide, deoarece Hera era geloasă pe iubirile lui Zeus, că regina din această poveste îşi are originea în figura Herei.

Majoritatea basmelor din lumea occidentală au cuprins la un moment dat elemente creştine, aşa încât o trecere în revistă a semnificaţiilor creştine din subtext ar necesita un alt volum. în această poveste Talia, care nu ştie că a avut contact sexual sau că a zămislit, a făcut toate acestea fără plăcere şi fără păcat. Lucrul acesta îl are în comun cu Fecioara Maria pentru că ea, asemenea Fecioarei, devine astfel o mamă de Dumnezeu/zei.

altul în viaţa Taliei – tatăl rege este înlocuit de regele amant. S-ar putea ca aceşti doi regi să se substituie unul altuia în diferite perioade din viaţa fetei, în roluri şi cu înfăţişări diferite? Iarăşi întâlnim aici „inocenţa” copilului oedipian care nu se simte responsabil pentru ceea ce stârneşte sau doreşte să stârnească în părinte.

Perrault se distanţează mult de povestea lui Basile. El era, în definitiv, un om de curte care spunea poveşti pentru a fi citite de prinţi, pretinzând că fuseseră născocite de fiul său pentru plăcerea unei prinţese. Cei doi regi se preschimbă într-un rege şi un prinţ, ultimul, evident, fiind necăsătorit şi fără copii. Iar prezenţa regelui este separată de cea a prinţului de un somn de o sută de ani, astfel încât suntem convinşi că n-au nimic în comun. Foarte interesant este ca Perrault nu reuşeşte să se rupă definitiv de conotaţiile oedi- piene: în povestea lui nu e vorba de o regină înnebunită de gelozie din cauza trădării soţului, dar ea apare ca mama oe- dipiană atât de geloasă pe fata de care s-a îndrăgostit fiul ei, încât încearcă s-o distrugă. Dar, în timp ce regina lui Basile este convingătoare, a lui Perrault nu este. Povestea lui este alcătuită din două părţi incongruente: prima, în care prinţul o trezeşte pe Frumoasă, luând-o de soţie; urmată de a doua parte, în care, pe neaşteptate, ni se spune că mama prinţului cuceritor este în realitate o căpcăună care înfulecă orice copil şi că are de când să-şi devoreze nepoţii.

La Basile, regina intenţionează să-i servească soţului o mâncare preparată din carnea copiilor lui – cea mai îngrozitoare pedeapsă imaginabilă pentru că a preferat-o pe Frumoasă în locul ei. La Perrault, în schimb, regina vrea să-i mănânce ea însăşi. La Basile, regina e geloasă pentru că mintea şi dragostea soţului sunt în întregime dedicate Taliei şi copiilor ei. Soţia regelui încearcă s-o arunce în flăcări pe Talia – dragostea „înflăcărată” a regelui pentru Talia aprinde ura „mistuitoare” a reginei.

Nu există nici o explicaţie pentru ura canibalică a reginei din povestea lui Perrault, doar că e o căpcăună care „ori de câte ori vede un copil care trece prin faţa ei... se stăpâneşte cu greu să nu se repeadă asupra lui”. În acelaşi timp, Prinţul păstrează secretul căsătoriei cu Frumoasa Adormită vreme de doi ani, până la moartea tatălui. Numai atunci o aduce pe Frumoasă, împreună cu cei doi copii, Aurora şi Zori-de-Zi, la castel. Şi, deşi ştie că mama e căpcăună, atunci când pleacă la război îi lasă în grijă regatul, soţia şi copiii. Povestea lui Perrault se sfârşeşte când regele se întoarce, exact în momentul în care mama lui e pe cale s-o arunce pe Frumoasă într-o groapă plină cu vipere. La sosirea lui, planurile fiindu-i

zădărnicite, căpcăuna se aruncă în groapa pregătită pentru noră.

E lesne de înţeles de ce Perrault n-a găsit de cuviinţă să spună la curtea Franţei o poveste în care un rege însurat violează o fecioară adormită, o lasă însărcinată, uită de ea, apoi îşi aduce aminte din pură întâmplare. însă un prinţ de basm care păstrează secretul căsătoriei şi copiilor faţă de tatăl său, regele – să presupunem că din teama de gelozia oedipienă a regelui, dacă fiul devine la rândul său tată? –, este neconvingător, chiar şi numai prin faptul că gelozia oedipiană a tatălui şi a mamei faţă de acelaşi fiu este forţată, chiar şi pentru un basm. Cu toate că ştie că mama sa e o căpcăună, prinţul nu-şi aduce soţia şi copiii acasă atât timp cât bunul său tată poate exercita o influenţă restrictivă, protejându-i de căpcăună, ci numai după moartea tatălui, când protecţia nu mai există. Toate aceste nepotriviri nu se datorează lipsei de măiestrie a lui Perrault, ci faptului că el nu lua în serios intriga poveştilor, punând un preţ mai mare pe versurile frumoase şi moralizatoare pe care le ataşa fiecărui final de poveste*.

Cu două părţi atât de incongruente, e de înţeles că în povestea orala – şi deseori în cea tipărită – povestea se încheie cu uniunea fericită a Prinţului şi a Frumoasei Adormite. Aceasta este versiunea pe care Fraţii Grimm au auzit-o şi au păstrat-o, cea care era şi este foarte cunoscută. Totuşi, în povestea lui Perrault exista ceva ce s-a pierdut. Să doreşti moartea unui nou-născut doar pentru că n-ai fost invitat la botez sau pentru că ai primit cadou o trusă de argintărie de calitate inferioară este însemnul unei ursitoare malefice. Astfel, la Perrault, ca şi la Fraţii Grimm, întâlnim la început o zână (ursitoare) divizată în aspectele ei bune şi rele. Finalul fericit reclamă ca principiul răului sa fie pedepsit pe măsură şi îndepărtat definitiv; numai atunci

' Perrault, adresându-se nobililor de la curte pe care îi avea în minte drept cititori, se amuza pe seama basmelor pe care le istorisea. Spre exemplu, el precizează că regina-căpcăună doreşte copiii serviţi „cu sos Robert". în acest fel introduce detalii care distrag atenţia de ia personajul de basm, ca atunci când ne spune că, la trezirea Frumoasei din pădurea adormită, s-a remarcat că rochia ei era demodată: „era îmbrăcată ca străbunica şi avea o eşarfa ieşind de sub un guler înalt; cu toate acestea, nu era mai puţin frumoasă şi fermecătoare". Ca şi cum eroii de basm n-ar trăi într-o lume în care moda nu se schimbă.

Astfel de remarci, în care Perrault amestecă fără discriminare raţionalitatea meschină cu fantezia de basm, distrag serios atenţia de la opera lui. Detaliile rochiei, de exemplu, distrug timpul mitic, alegoric şi psihologic sugerat de cei o sută de ani de somn, transforman du-i într-o perioadă cronologică specifică. Totul ia o tentă frivolă – spre deosebire de legendele despre sfinţii care se trezesc la viaţă după o sută de ani, recunosc cum s-a schimbat omenirea şi se transformă imediat în ţărână. Cu astfel de detalii menite să amuze, Perrault distruge sentimentul de atemporalitate care este un element important în eficacitatea basmelor.

poate binele, împreuna cu fericirea, să învingă. La Perrault, ca şi la Basile, principiul răului este îndepărtat definitiv, în- faptuindu-se aşadar dreptatea de basm. Dar versiunea Fraţilor Grimm, care va fi analizată de aici înainte, prezintă neajunsul că ursitoarea cea rea nu va fi pedepsită.

Indiferent de variaţiunile de detaliu, tema centrală a tuturor versiunilor *Frumoasei din pădurea adormită* este aceea că, în pofida eforturilor părinţilor de a împiedica trezirea sexuală a copilului, ea va avea loc neîndoielnic. Mai mult chiar, eforturile neinspirate ale părinţilor nu fac decât sa amâne maturizarea copiilor la vremea potrivită, ilustrată aici de somnul de o sută de ani al Frumoasei, care desparte trezirea sexuală de uniunea cu iubitul. Alt motiv, înrudit cu acesta, este ideea că aşteptarea îndelungată a împlinirii sexuale nu-i răpeşte nimic din frumuseţe.

Versiunile lui Perrault şi a Fraţilor Grimm încep indicând că e posibil să aştepţi multă vreme înainte de a cunoaşte împlinirea sexuală, desemnată prin conceperea unui copil. Ni se spune că vreme îndelungată regele şi regina şi-au dorit în van un copil. La Perrault, părinţii se comportă ca nişte contemporani: „Au mers la toate apele din lume; jurăminte, pelerinaje, au încercat totul şi nimic nu s-a întâmplat. Însă, în cele din urmă, regina a rămas

însărcinată". Începutul Fraţilor Grimm este mult mai specific unui basm: „Au fost odată ca niciodată un rege şi o regină, şi nu trecea zi să nu se tânguie amândoi, jurându-se: «O, dacă-am avea un copil!», dar asta nu se întâmpla niciodată. Odată, în timp ce regina se scălda, s-a întâmplat că un broscoi a sărit din apă, pe pământ, a venit la ea şi i-a spus: «Dorinţa îţi va fi împlinită înainte de sfârşitul anului, când vei aduce pe lume o fiică»„. Faptul că broscoiul îi spune reginei că va naşte înainte de încheierea anului limitează perioada de aşteptare la aproximativ nouă luni de sarcină. Asta, plus faptul că regina se îmbăia, ne face să suspectăm că actul de concepere a copilului a avut loc cu ocazia vizitei broscoiului la regină. (Motivul pentru care broscoiul simbolizează deseori împlinirea sexuală în basme va fi comentat mai târziu în legătură cu *Regele broască.)*

Lunga aşteptare a părinţilor pentru un copil care în cele din urmă se va naşte pare să ne spună că nu e nevoie să ne grăbim spre sex; nu pierdem nici una dintre marile recompense dacă trebuie să aşteptăm vreme îndelungată pentru asta. Ursitoarele şi dorinţele lor de bine exprimate la botezul copilului au foarte puţin de-a face cu intriga, cu excepţia contrastului oferit prin blestemul ursitoarei care se simte înşelată. Asta se vede din faptul ca numărul de ursitoare variază de la ţară la ţară, de la trei la opt, chiar treisprezece*. Darurile ursitoarelor, de înzestrare a copilului, diferă şi ele în versiuni, în timp ce blestemul celei rele este întotdeauna acelaşi: fata (în povestea Fraţilor Grimm la vârsta de cincisprezece ani) îşi va înţepa degetul într-un fus de tors şi va muri. Ultima ursitoare bună e în stare să schimbe verdictul în o sută de ani de somn. Mesajul este similar celui din *Albă-ca-Zăpada:* ceea ce apare ca o

' în *Anciennes Chroniques de Perceforest,* din secolul al XlV-lea (carte publicată prima oară în Franţa în 1528), trei zeiţe sunt invitate la celebrarea naşterii Zellandineî. Lucina îi urseşte sănătate; Themis, furioasă că lipseşte cuţitul de lângă farfuria ei, rosteşte blestemul ca, după ce ZeUandine seva înţepa cu un fir din furcă, să rămână adormită până când îi va fi smuls. Venus, a treia zeiţă, promite sa aducă scăparea. Venus, cea de-a treia ursitoare, promite să facă în aşa fel încât fata să fie salvată. în povestea lui Perrault, sunt şapte zâne invitate şi una neinvitată, cea care rosteşte faimosul blestem. La Fraţii Grimm avem douăsprezece zâne binevoitoare şi una răuvoitoare.

perioadă de pasivitate mortală la sfârşitul copilăriei nu e altceva decât o creştere liniştită, de pregătire, după care persoana se va trezi matură, gata pentru uniunea sexuală. Trebuie menţionat că în basme această uniune este în mod egal una între minţile şi sufletele celor doi parteneri, cât şi una de împlinire sexuală.

În trecut, cincisprezece ani era deseori vârsta la care începea menstruaţia. Cele treisprezece ursitoare din povestea Fraţilor Grimm amintesc de cele treisprezece luni lunare (calculate după fazele Lunii) în care un an era împărţit în timpuri străvechi. în timp ce acest simbolism le poate scăpa celor care nu sunt familiarizaţi cu anul lunar, este bine cunoscut faptul că menstruaţia se produce de regulă cu frecvenţa de douăzeci şi opt de zile a lunii lunare, pe parcursul a treisprezece luni, nu a celor douăsprezece luni în care este divizat anul. Astfel, numărul de douăsprezece ursitoare bune, plus a treisprezecea rea, indică simbolic că „blestemul" fatidic se referă la menstruaţie.

Este foarte credibil faptul că regele, un bărbat, nu înţelege necesitatea menstruaţiei şi încearcă să-şi scutească fiica de sângerarea fatală. Regina, în toate versiunile, pare lipsită de griji în privinţa profeţiei ursitoarei rele. în orice caz, ea ştie de ce nu caută s-o contracareze. Blestemul se concentrează asupra furcii de tors, un cuvânt care în engleză (*distaff)* a ajuns să desemneze femeia în general. Deşi acest lucru nu este valabil şi pentru franceză (Perrault) sau germană (Fraţii Grimm), până nu demult torsul şi ţesutul erau considerate îndeletniciri specific „feminine".

Toate eforturile regelui de a deturna „blestemul" ursitoarei rele sunt sortite eşecului. Chiar înlăturând toate furcile de tors din regat, el nu poate preveni sângerarea fatală a fetei atunci când împlineşte

cincisprezece ani şi ajunge la pubertate, conform prezicerii. Orice precauţie ar lua un tată, când fiica sa creşte, pubertatea va fi inevitabilă. Absenţa temporară a ambilor părinţi atunci când acest lucru se întâmplă simbolizează incapacitatea tuturor părinţilor de a-şi proteja copilul împotriva diverselor dificultăţi de creştere prin care orice fiinţă umană trebuie să treacă.

Devenind adolescentă, fata explorează domenii ale existenţei inaccesibile înainte, reprezentate de camera ascunsă în care toarce femeia bătrână. în acest moment povestea abundă în simboluri freudiene. Când se apropie de locul respectiv, fata urcă pe o scară în spirală; în vise, astfel de scări reprezintă în mod obişnuit experienţe sexuale. Sus, la capătul scărilor, ea se poneneşte în faţa unei mici uşi cu o cheiţă în broască. învârtind-o, uşa „se deschide deodată", iar fata intră în cămăruţa în care toarce bătrânica. în vise, o mică uşă încuiată semnifica deseori organul sexual feminin; a întoarce cheia în broască simbolizează implicit actul sexual.

Văzând-o pe bătrâna care toarce, fata întreabă: „Ce este lucrul acesta care saltă aşa vesel?" Nu trebuie să ai multă imaginaţie să înţelegi posibilele conotaţii ale fusului; dar, îndată ce fata îl atinge, se înţeapă în deget şi adoarme.

Majoritatea asocierilor pe care această poveste le stârneşte în inconştientul copilului sunt mai degrabă legate de menstruaţie decât de actul sexual. în limbajul comun, trimiţând totodată la originea biblică, menstruaţia este deseori denumită un „blestemi"; şi blestemul unei femei – ursitoa- rea – este cel care cauzează menstruaţia. în al doilea rând, vârsta la care blestemul trebuie să se împlinească coincide aproximativ cu aceea la care, în trecut, începea de regulă ciclul unei fete. în fine, sângerarea se produce în urma unei întrevederi cu o femeie în vârstă, nu cu un bărbat; conform Bibliei, blestemul se moşteneşte din femeie în femeie.

Sângerarea, ca aceea din menstruaţie, este pentru o tânără fată (la fel şi pentru un băiat, dar într-un mod diferit) o experienţă bulversantă dacă nu e pregătită pentru aşa ceva. Copleşită de experienţa sângerării neaşteptate, prinţesa cade într-un somn adânc, protejată împotriva tuturor peţitorilor – adică a interacţiunii sexuale premature – de un paravan impenetrabil de spini. în timp ce în titlul celor mai populare versiuni se pune accentul pe numele Frumoasei din pădurea adormită, datorat somnului îndelungat al eroinei, alte versiuni scot în evidenţă zidul protector, precum titlul englez *Briar Rose (Trandafirulsălbatic)'*.

Mulţi prinţi vor încerca să ajungă la Frumoasă înainte ca perioada de maturizare să ia sfârşit; toţi aceşti peţitori prematuri îşi pierd viaţa din cauza mărăcinişului. Acesta este un avertisment atât pentru copil, cât şi pentru părinţi ca apetitul sexual înainte ca mintea şi trupul să fie coapte este foarte distructiv. Dar, atunci

când Frumoasa a atins în sfârşit maturitatea fizică şi emoţională şi este pregătită pentru dragoste, deci pentru sex şi căsătorie, ceea ce înainte părea impenetrabil devine primitor. Paravanul de spini se transformă brusc într-unui de flori mari şi frumoase care se deschide pentru a-l primi pe prinţ. Mesajul implicit este acelaşi ca în multe alte basme: nu-ţi face griji şi nu încerca să grăbeşti lucrurile – la vremea potrivită problema imposibilă îşi va găsi rezolvarea, aproape de la sine

.Lungul somn al frumoasei fecioare are şi alte conotaţii. Fie că e vorba de Albă-ca-Zăpada în sicriul de sticlă sau de Frumoasa Adormită în patul ei, visul adolescentin de tinereţe şi perfecţiune veşnică este doar atât: un vis. Transformarea blestemului iniţial, care ameninţa cu moartea, într-un somn prelungit pare a sugera că cele două nu sunt atât de diferite: dacă nu vrem să ne schimbăm şi să evoluăm, atunci mai bine rămânem într-o toropeală ca de moarte. în somn, frumuseţea eroinelor este una frigidă; izolarea lor este narcisică. în această retragere în sine, care exclude restul lumii, nu există suferinţă, dar nici cunoaştere sau sentimente.

Orice tranziţie de la un stadiu de dezvoltare Ia următorul este plină de pericole; cele ale pubertăţii sunt ilustrate de pierderea de sânge la atingerea fusului. O reacţie naturală la primejdia implicată de nevoia de maturizare este retragerea din lumea şi viaţa care generează atâtea probleme. Retragerea narcisică constituie o reacţie tentantă faţă de dificultăţile adolescenţei, dar, ne avertizează povestea, duce la o existenţă asemănătoare morţii dacă este adoptată ca o fugă din faţa capriciilor vieţii. Atunci, întreaga lume moare pentru persoana respectivă; acesta este înţelesul simbolic al somnului de moarte în care se cufundă totul în jurul Frumoasei. Lumea învie doar pentru cel care se trezeşte el însuşi. Numai raportarea pozitivă la un altul ne „trezeşte” din pericolul de a dormi toată viaţa. Sărutul prinţului rupe vraja narcisismului şi trezeşte femeia care până în acel moment rămăsese subdezvoltată. Numai dacă o fecioară se dezvoltă într-o femeie viaţa poate merge înainte.

întâlnirea armonioasă dintre prinţ şi prinţesă, trezirea reciprocă, constituie un simbol a ceea ce implică maturitatea: nu doar armonia interioară, dar şi cu

celălalt. Depinde de ascultător dacă sosirea prinţului la momentul oportun este interpretată ca evenimentul care provoacă trezirea sexuala sau naşterea unui eu superior; probabil copilul le intuieşte pe amândouă.

Trezirea dintr-un somn îndelungat va fi înţeleasă diferit de către un copil, în funcţie de vârstă. Cei mai mici o vor vedea mai mult ca o trezire a identităţii, realizarea unui consens între ceea ce fuseseră nişte tendinţe haotice interioare – adică obţinerea unei armonii interioare între sine, eu şi supraeu.

După ce copilul a desprins acest sens înainte de pubertate, în adolescenţă înţelege mai în profunzime acelaşi basm. Apoi povestea devine şi o imagine a obţinerii armoniei cu celalalt, reprezentat de o persoană de sex opus, astfel încât cei doi, cum arată finalul *Frumoasei din pădurea adormită*, pot trăi împreună fericiţi toată viaţa. Acesta este cel mai de- zirabil scop al vieţii şi pare a fi cel mai semnificativ mesaj pe care basmele îl transmit copiilor mai mari. Este simbolizat de finalul în care prinţul şi prinţesa sunt reuniţi „şi au trăit fericiţi până la moartea lor". Numai după ce o persoană a ajuns la o armonie interioară cu sine poate aspira la găsirea unei relaţii cu alţii. O înţelegere preconştientă a conexiunii dintre cele două etape este dobândită de copil prin intermediul propriilor sale experienţe de dezvoltare.

Povestea Frumoasei Adormite îi arată fiecărui copil că un eveniment traumatic – aşa cum este sângerarea unei fete la începutul pubertăţii şi mai târziu, în momentul primului contact sexual – poate avea cele mai fericite consecinţe. Povestea sădeşte ideea că aceste evenimente trebuie luate în serios, dar că nu trebuie să ne temem de ele. „Blestemul" este o binecuvântare deghizată.

Să mai privim o dată cea mai veche formă a motivului *Frumoasei din pădurea adormită* în *Perceforest*, apărută cu aproape şase sute de ani în urmă: Venus, zeiţa iubirii, este cea care pune la cale trezirea fetei adormite, determinân- du-l pe prunc să sugă degetul cu pricina, exact ca în povestea lui Basile. împlinirea unei femei nu vine odată cu menstruaţia. Ha nu este obţinută nici când se îndrăgosteşte, nici măcar în timpul contactului sexual, nici prin naşterea unui copil, din moment ce eroinele din *Perceforest*şi din povestea lui Basile dorm foarte adânc cât se întâmplă toate acestea. Sunt paşii necesari pe drumul maturizării finale; dar individualitatea deplină vine numai odată cu hrănirea fiinţei aduse pe lume: copilul care suge din corpul mamei. Astfel, în aceste poveşti sunt enumerate doar experienţele care se aplică femeii; ea trebuie să treacă prin toate aceste faze înainte de a atinge apogeul feminităţii.

Pruncul care suge aşchia din unghia mamei este cel care o readuce Ia viaţă – un simbol al faptului că un copil nu este doar primitorul pasiv a ceea ce îi oferă mama, ci îi face el însuşi mamei, în mod activ, un mare serviciu. Hrănirea lui de către mamă îi permite să facă acest lucru; dar, hrănindu-se, el este cel care o trezeşte la viaţă – şi, ca întotdeauna în basme, o fiinţă renăscută simbolizează atingerea unei stări mentale superioare. Aşadar, basmul le comunică atât copilului cât şi părintelui că un copil nu se limitează la a primi de la mamă, ci, la rândul lui, îi oferă ceva mamei. în timp ce ea îi dă viaţă, el adaugă o nouă dimensiune vieţii ei. Retragerea în sine care ne-a fost sugerată de somnul îndelungat al eroinei se sfârşeşte atunci când ea îi asigură pruncului subzistenţa, iar el o readuce la cel mai înalt nivel al existenţei: o reciprocitate în care cel care primeşte viaţă oferă viaţă.

în *Frumoasa din pădurea adormită*, acest moment este şi mai mult evidenţiat pentru că nu numai ea, ci şi întreaga lume – părinţii ei, toţi locuitorii castelului – revine Ia viaţă odată cu ea. Daca suntem indiferenţi faţă de lume, lumea încetează să existe pentru noi. Când Frumoasa a adormit, lumea întreagă a adormit odată cu ea şi pentru ea. Lumea se trezeşte din nou când un copil este alăptat la sânul ei, pentru că numai astfel umanitatea poate continua să existe.

Acest simbolism s-a pierdut în versiunile mai târzii ale poveştii, care se încheie cu trezirea Frumoasei şi,

împreună cu ea, a întregii lumi la o nouă viaţă. Chiar şi în forma prescurtată care ne-a parvenit, unde Frumoasa este trezită de sărutul prinţului, simţim – fără să se spună explicit, ca în versiunile mai vechi – că ea este întruchiparea feminităţii perfecte.

CENUŞĂREASA

După toate probabilităţile, *Cenuşăreasa* este basmul cel mai cunoscut şi probabil cel mai îndrăgit[73]. Este o poveste extrem de veche; când a fost scrisă pentru prima oară, în China, în secolul al IX-lea d.Cr., avea deja o istorie[74]. Piciorul mic, fără pereche în lume, ca semn al unei virtuţi, distincţii şi frumuseţi extraordinare, şi condurul confecţionat dintr-un material preţios sunt detalii care indică o origine orientală, dacă nu neapărat chineză". Ascultătorul modern nu asociază atracţia sexuală, în special, şi frumuseţea, în general, cu un picior extrem de mic, cum

„ Conduri din materiale preţioase, confecţionaţi artistic, sunt semnalaţi în Egipt din secolul al III-lea. împăratul roman Diocletian a stabilit printr-un decret din 301 d. Cr. preţurile maxime pentru diferite încălţări, inclusiv pentru condurii din piele fină babiloniană, vopsită violet sau stacojiu, şi condurii auriţi pentru femei[75].

făceau chinezii antici, conform practicii lor de a înfăşa strâns picioarele femeilor.

Cenuşăreasa, aşa cum o cunoaştem, este receptată ca o poveste despre chinurile şi speranţele care formează conţinutul esenţial al rivalităţii dintre fraţi; şi despre eroina care triumfe asupra surorilor care au maltratat-o. Cu mult înainte ca Perrault să dea *Cenuşâresei* forma în care este acum consacrată, o persoană „nevoită să trăiască plină de cenuşă" constituia un simbol al degradării în comparaţie cu fraţii sau surorile cuiva, indiferent de sex. în Germania, de exemplu, exista o poveste în care un astfel de baiat-ce- nuşar devenea mai târziu rege, într-un destin paralel cu al Cenuşâresei. *Aschenputteî* este titlul versiunii Fraţilor Grimm. Termenul desemna iniţial o slujnică nu prea curată, o persoană de condiţie inferioară care muncea într-o bucătărie şi avea datoria de a scoate cenuşa din sobă.

Există multe exemple în limba germană ale faptului ca a fi forţat să umbli prin cenuşă simboliza nu numai degradarea, ci şi rivalitatea dintre fraţi şi pe cel care în final îşi depăşeşte fratele sau fraţii care îl înjosiseră. Martin Luther vorbeşte, în ale sale *Convorbiri în jurul mesei,* despre Cain ca puternicul răufăcător uitat de Dumnezeu, în timp ce piosul Abel este nevoit să fie fratele-cenuşar (*Aschebrodel*), un nimeni, sluga lui Cain; într-una dintre predicile sale, Luther spune că Esau a fost forţat să joace rolul fratelui-cenuşar al lui Iacov[76]. Cain şi Abel, lacov şi Esau constituie exemple biblice ale unui frate suprimat sau distrus de celălalt.

Basmul înlocuieşte relaţiile dintre fraţi cu relaţiile dintre fraţii vitregi – probabil o găselniţă care să explice şi să facă mai acceptabilă animozitatea pe care nimeni nu o doreşte între fraţii adevăraţi. Deşi rivalitatea fraternă este universală şi „naturală", în sensul că este o consecinţă negativă a faptului de a fi fratele cuiva, aceeaşi relaţie generează şi sentimente pozitive între fraţi, evidenţiate în basme de genul *Frăţiorul şi surioara.*

Nici un alt basm nu ilustrează la fel de bine precum *Cenuşăreasa* trăirile interioare ale unui copil în chinurile rivalităţii fraterne, atunci când se simte deznădăjduit şi depăşit de fraţii şi surorile lui. Cenuşăreasa este persecutată şi înjosită de surorile vitrege; interesele ei sunt sacrificate pentru interesele lor de către mama vitregă; se aşteaptă de la ea să presteze cea mai grea şi mai murdară muncă într-o manieră ireproşabilă, dar fără să i se recunoască vreun merit; şi i se cere din ce în e mai mult. Aşa simte şi un copil care este devastat de rivalitatea fraternă. Oricât de exagerate i-ar apărea unui adult înjosirea şi calvarul Cenuşăresei, copilul afectat de rivalitatea fraternă îşi spune: „Ăsta sunt eu; aşa mă maltratează ei pe mine sau cel puţin asta vor; mă cred la fel de lipsit de merite". Şi există momente – deseori lungi perioade – când, din raţiuni interioare, copilul simte astfel chiar şi dacă poziţia lui între fraţi nu pare să-i ofere vreun motiv în acest sens.

Când o poveste corespunde sentimentelor profunde ale copilului – cum nici o naraţiune realistă n-ar reuşi –, ea atinge pentru el calitatea emoţională de „adevăr". întâmplările din *Cenuşăreasa* îi oferă imagini vii care dau contur emoţiilor sale copleşitoare, însă adesea vagi şi imposibil de descris; aşa încât aceste episoade par mult mai convingătoare decât cele din experienţa lui de viaţă.

Sintagma „rivalitate fraternă" se referă la o constelaţie extrem de complexă de sentimente şi cauze ale acestora. Cu foarte rare excepţii, emoţiile declanşate într-o persoană expusă rivalităţii fraterne sunt cu mult exagerate faţă de situaţia reală percepută obiectiv. Chiar dacă majoritatea copiilor suferă enorm din cauza acestei rivalităţi, părinţii rareori sacrifică unul dintre copii de dragul celorlalţi şi nici nu tolerează persecutarea unora de către alţii. Oricât de dificile sunt pentru copil judecăţile obiective – aproape imposibile când e copleşit de emoţii –, chiar şi el, în cele mai raţionale momente ale lui, „ştie" că nu este tratat atât de rău cum e Cenuşăreasa. Dar copilul se simte deseori persecutat, chiar daca „ştie" care este adevărul. De aceea, crede în adevărul inerent al *Cenuşăresei,* ca apoi sa creadă şi în eliberarea şi victoria finală. Din triumful ei, copilul extrage speranţe exagerate în viitorul lui, de care are nevoie pentru a contracara suferinţa prin care trece atunci când este răvăşit de rivalitatea fraternă.

în ciuda denumirii de „rivalitate fraternă", această suferinţă pasională are de-a face doar incidental cu fraţii sau surorile reale. Adevărata sursă o constituie sentimentele copilului faţă de părinţi. Când un frate sau o soră mai mare sunt mai competenţi, acest fapt declanşează doar sentimente temporare de gelozie. Dacă i se acordă o atenţie specială altuia, copilul se simte insultat doar dacă, prin contrast, el e desconsiderat de către părinţi sau se simte respins de ei. Din cauza unor astfel de temeri, unul sau toţi fraţii sau surorile lui pot deveni un motiv de ranchiună chinuitoare. Teama că, spre deosebire de ei, nu poate cuceri dragostea şi aprecierea părinţilor îi stârneşte sentimentul de rivalitate. Basmele indică asta prin faptul că nu contează prea mult dacă fraţii sau surorile posedă cu adevărat o mai mare competenţă. în povestea biblică a lui Iosif şi a fraţilor săi ni se spune că gelozia pentru afecţiunea părintească revărsată asupra lui Iosif stă la originea comportamentului distructiv al fraţilor. Spre deosebire de Cenuşăreasa, părintele nu participă la înjosirea lui Iosif, ci, dimpotrivă, îl preferă celorlalţi copii. Dar Iosif, asemeni Cenuşăresei, este transformat într-un rob şi, la fel ca ea, se salvează miraculos, sfârşind prin a-şi întrece fraţii.

Spunându-i unui copil devastat de rivalitatea fraternă că va creşte şi va fi la fel de capabil ca fraţii şi surorile sale, ii oferim prea puţină consolare pentru sentimentele dezolante din prezent. Oricât ar dori să aibă încredere în asigurările noastre, în majoritatea cazurilor nu reuşeşte. Un copil poate vedea numai din perspectiva subiectivităţii sale şi, atunci când se compară în baza spuselor noastre cu fraţii săi, nu are încredere ca, într-o bună zi, prin propriile-i forţe, va fi capabil să se descurce la fel de bine ca ei. Daca ar putea sa creadă mai mult în el, nu s-ar simţi ameninţat de fraţii săi, indiferent ce i-ar face ei, fiindcă atunci ar avea încredere că timpul va aduce dorita răsturnare a situaţiei. Dar, din moment ce copilul nu poate de unul singur să privească înainte cu încredere spre un viitor care îi va fi favorabil, el se poate destinde numai cu ajutorul unor fantasme de glorie viitoare – dominarea fraţilor săi – despre care speră să devină realitate graţie unei întâmplări norocoase.

Indiferent de poziţia noastră în familie, suntem marcaţi de rivalitatea fraternă în anumite perioade ale vieţii, într-o formă sau alta. Chiar şi un copil singur la părinţi are impresia că alţi copii au nişte avantaje mult mai mari, ceea ce îl face extrem de gelos. Mai mult, el poate suferi din cauza ideii anxioase că, dacă ar fi avut vreun frate, părinţii l-ar fi preferat pe acela. *Cenuşăreasa* este o poveste care atrage aproape la fel de mult fetele şi băieţii, deoarece copiii de ambele sexe suferă din cauza

rivalităţii fraterne, nutrind cu toţii aceeaşi speranţă de a se salva din poziţia ingrată şi de a-i depăşi pe cei care le par superiori.

Aparent, *Cenuşăreasa* este o poveste la fel de simplă ca *Scufiţa Roşie,* cu care are în comun o mare popularitate. *Cenuşăreasa* vorbeşte despre chinurile rivalităţii fraterne, despre vise care se vor împlinite, despre ridicarea celui umil, despre merite adevărate recunoscute chiar dacă sunt ascunse de zdrenţe, despre virtutea răsplătită şi răul pedepsit – o poveste lipsită de echivoc. Dar, sub conţinutul evident, se ascunde un material complex şi în mare măsură inconştient, la care unele detalii ale poveştii fac aluzie doar atât cât să genereze asocieri inconştiente. Astfel se creează un contrast între simplitatea de suprafaţă şi complexitatea profundă, care stârneşte un interes puternic pentru poveste şi explică atracţia exercitată asupra milioanelor de cititori de-a lungul secolelor. Pentru a începe să înţelegem aceste semnificaţii ascunse, va trebui să pătrundem dincolo de sursele evidente ale rivalităţii fraterne discutate până acum.

Aşa cum am menţionat înainte, dacă un copil ar putea crede că doar limitările vârstei sunt responsabile pentru poziţia inferioară în care se vede, n-ar trebui să sufere atât de cumplit din cauza rivalităţii fraterne, pentru că ar putea avea încredere în viitorul care îi va face dreptate. Când crede că înjosirea este meritată, simte că suferinţa lui este fără speranţă. Concluzia îndreptăţită emisă de Djuna Barnes despre basme – că, de fapt, copilul înţelege din ele ceva ce nu poate exprima (faptul că-i place ideea lupului în pat cu Scufiţa) – ar putea fi extinsă, clasificând basmele în două categorii: una în care copilul reacţionează doar inconştient la adevărul conţinut de poveste şi astfel nu poate vorbi despre el; şi un alt mare număr de basme în cazul cărora copilul ştie, preconştient sau chiar conştient, care este „adevărul" şi astfel îl poate exprima, dar nu vrea să se dea de gol că ştie[77]. Unele aspecte ale *Cenuşăresei* cad în cea de-a doua categorie. Mulţi copii cred că probabil Cenuşăreasa îşi merită soarta de la începutul poveştii, aşa cum simt că poate şi ei şi-o merită; dar nu vor ca altcineva să ştie asta. Totuşi, ea merită să fie înnobilată în final, aşa cum speră şi copilul că se va întâmpla cu el, indiferent de limitele manifestate iniţial.

Fiecare copil crede că în anumite perioade din viaţa lui – şi nu doar în rare momente –, din cauza dorinţelor secrete, dacă nu chiar a acţiunilor clandestine, merită să fie degradat, alungat din viaţa altora, coborât într-un tărâm al murdăriei. îi este teamă că aşa ceva se poate întâmpla indiferent cât de fericită e situaţia lui în realitate. îi urăşte şi îi e frică de toţi ceilalţi – cum ar fi fraţii lui –, pe care îi consideră total lipsiţi de astfel de răutăţi, fiindu-i teamă că aceştia sau părinţii vor descoperi cum este el cu adevărat, apoi îl vor umili, ca în cazul Cenuşăresei şi al familiei ei. Pentru ca vrea ca alţii – în special părinţii – să creadă în inocenţa sa, e încântat că „toată lumea" crede în cea a Cenuşăresei. Aceasta este una dintre marile atracţii ale basmului. Din moment ce oamenii cred în bunătatea Cenuşăresei, ei vor crede şi în a lui, speră copilul. Iar *Cenuşăreasa* hrăneşte această speranţa, unul dintre motivele pentru care este un basm atât de minunat.

Alt aspect de mare popularitate printre copii este ticăloşia surorilor şi a mamei vitrege. Oricare ar fi defectele unui copil în propriii săi ochi, acestea pălesc atunci când sunt comparate cu falsitatea şi răutatea mamei şi surorilor vitrege. Mai mult, ceea ce îi pricinuiesc ele Cenuşăresei justifică orice gând răutăcios pe care un copil l-ar putea avea despre un frate sau o soră: sunt atât de ticăloase încât orice le-ar dori cineva să păţească este mai mult decât justificat. Pe lângă comportamentul lor, cel al Cenuşăresei este într-adevăr inocent. Aşadar, ascultând povestea, copilul simte că nu e nevoie să se simtă vinovat pentru gândurile pe care le are la supărare.

La un cu totul alt nivel – iar considerentele realităţii coexistă natural cu exagerările fantastice în

mintea copilului –, oricât de rău ar părea că părinţii sau fraţii se poartă cu el şi oricât ar crede că suferă din cauza lor, toate acestea sunt nimic în comparaţie cu soarta Cenuşăresei. în acelaşi timp, povestea ei îi reaminteşte copilului cât de norocos este şi că lucrurile ar putea sta mult mai râu. (Orice anxietate în privinţa celei din urmă posibilităţi este spulberată, ca întotdeauna în basme, printr-un final fericit.)

Comportamentul unei fete de cinci ani şi jumătate, aşa cum a fost relatat de tatăl ei, ar putea ilustra cât de uşor îşi poate închipui un copil că este o „Cenuşăreasă". Fata avea o soră mai mică pe care era foarte geloasă. Ea îndrăgise foarte mult *Cenuşăreasa*, pentru că îi oferea ocazia să-şi descarce sentimentele şi pentru că, fără imaginarul poveştii, i-ar fi fost foarte greu să le înţeleagă şi să le exprime, înainte îi plăcuseră hainele frumoase şi să se îmbrace foarte îngrijit, dar acum era murdară şi neîngrijită. într-o zi, rugată de mama ei să aducă sarea la masă, în timp ce se supunea, a zis: „De ce mă tratezi ca pe Cenuşăreasa?"

Uimită, mama a întrebat-o: „De ce crezi că te tratez ca pe Cenuşăreasa?"

„Pentru că mă pui la tot ce e mai greu de făcut în casă!", a fost răspunsul fetei. Atrăgându-şi astfel părinţii în fantasmele ei, ea le-a concretizat mai deschis, pretinzând că mătura toată mizeria de pe jos etc. A mers chiar mai departe, jucându-se ca şi cum şi-ar fi pregătit surioara pentru bal. Dar a depăşit basmul când, pe baza înţelegerii inconştiente a emoţiilor contradictorii contopite în rolul „Cenuşăresei", le-a declarat mamei şi surioarei: „N-ar trebui să fiţi geloase pe mine pentru că-s cea mai frumoasă din familie"[78].

Asta demonstrează că, sub modestia de suprafaţă a Cenuşăresei, stă convingerea în superioritatea faţă de mamă şi surori, de parcă ar gândi: „Mă puteţi obliga să fac treburile cele mai murdare şi eu mă prefac ca sunt murdară, dar în sinea mea ştiu că mă trataţi aşa pentru că sunteţi geloase pe mine fiindcă sunt mult mai bună decât voi". Această convingere este confirmată de finalul poveştii care asigură fiecare „Cenuşăreasă" că în cele din urmă va fi descoperită de prinţul ei.

De ce crede un copil în adâncul lui că Cenuşăreasa îşi merită starea jalnică în care se găseşte? Această întrebare ne duce înapoi la starea de spirit a copilului la sfârşitul perioadei oedipiene. înainte de a se lăsa prins în complicaţiile oedipiene, copilul este convins că e iubit şi demn de iubire dacă totul merge bine în relaţiile de familie. Psihanaliştii descriu acest stadiu de completă mulţumire de sine drept „narcisism primar". în această perioadă copilul este convins că el e centrul universului, deci nu există nici un motiv să fie gelos pe cineva.

Dezamăgirile oedipiene care apar la finalul acestui stadiu de dezvoltare al copilului aruncă umbre mari de îndoială asupra simţului propriei sale valori. EI simte că, dacă ar fi meritat cu adevărat dragostea părinţilor, aşa cum crezuse, atunci ei nu l-ar fi criticat niciodată şi nu l-ar fi dezamăgit. Singura explicaţie pentru criticile părinţilor la care copilul se poate gândi este că există grave imperfecţiuni în el însuşi, ceea ce explică atitudinea pe care el o resimte ca respingere. Dacă dorinţele lui rămân nesatisfacute şi părinţii îl dezamăgesc, trebuie să fie ceva în neregulă cu el sau cu dorinţele lui, sau cu ambele. El nu poate încă accepta că alte raţiuni decât cele interioare pot avea un impact asupra sorţii sale. în gelozia lui oedipiană, dorinţa de a se debarasa de părintele de acelaşi sex i se păruse cel mai natural lucru din lume, dar acum copilul realizează că nu poate obţine ceea ce dorise şi că este posibil ca asta să se datoreze faptului că dorinţa lui a fost greşită. El nu mai este sigur că este preferat fraţilor şi începe să suspecteze că acest lucru se întâmplă pentru că *ei* nu au gânduri rele sau distructive ca ale lui.

Toate acestea se petrec în timp ce copilul, în curs de socializare, este supus unor atitudini din ce în ce mai critice. I se cere să se comporte într-o manieră contrară dorinţelor lui naturale, ceea ce îi repugnă. Totuşi, trebuie să se supună, ceea ce îl înfurie foarte tare. Această furie

e îndreptată asupra celor care îi comandă, de regula părinţii; un alt motiv de a dori să se debaraseze de ei şi totodată de a se simţi vinovat pentru astfel de dorinţe. De aceea, copilul simte că merită să fie pedepsit pentru sentimentele lui, o pedeapsă pe care crede că o poate evita numai dacă nimeni nu va afla ce gândeşte la mânie. Sentimentul că nu este demn de dragostea părinţilor într-un moment când dorinţa de a fi iubit de ei este foarte puternică duce la teama de a fi respins, chiar dacă în realitate nu se întâmplă aşa. Această teamă de respingere se adaugă celei că alţii sunt preferaţi şi probabil preferabili – sursa rivalităţii fraterne.

Unele dintre cele mai copleşitoare sentimente de inferioritate ale copilului îşi au originea în perioada în care a deprins folosirea toaletei şi toate celelalte aspecte ale educaţiei legate de curăţenie, ordine, îngrijire. S-au spus multe despre ceea ce îi determină pe copii să se considere răi şi murdari, pentru că nu sunt atât de curaţi cât vor sau pretind părinţii lor să fie. Oricât ar vrea un copil să înveţe să fie curat, el ştie că preferă să dea curs liber tendinţei de a fi dezordonat, neîngrijit şi murdar.

La sfârşitul perioadei oedipiene, sentimentul de vinovăţie generat de dorinţa de a fi murdar şi dezordonat se combină cu vinovăţia oedipiană, din cauza dorinţei copilului de a-l înlocui pe părintele de acelaşi sex în dragostea celuilalt părinte. Dorinţa de a fi preferatul, dacă nu chiar partenerul sexual al părintelui de sex opus, dorinţă care la începutul dezvoltării oedipiene părea naturală şi „inocentă", la sfârşitul acesteia este reprimată ca fiind negativă. Dar, în timp ce această dorinţă este reprimată, vinovăţia simţită pentru ea şi pentru sentimentele sexuale în general nu dispare, ceea ce îl face pe copil sa se simtă murdar şi demn de dispreţ.

Din nou, lipsa de cunoaştere obiectivă îl determină pe copil să creadă că este sigurul rău în toate aceste privinţe – singurul care nutreşte astfel de dorinţe. Asta face posibilă identificarea fiecărui copil cu Cenuşăreasa, care este trimisă să trăiască în cenuşă. Din moment ce copilul are astfel de dorinţe „murdare", atunci chiar acolo îi este locul şi acolo ar ajunge dacă părinţii ar afla ce dorinţe nutreşte. De aceea fiecare copil are nevoie să creadă că, dacă ar fi înjosit în acest fel, în cele din urmă va fi salvat dintr-o astfel de situaţie şi va trăi cea mai minunată înnobilare – asemeni Cenuşăresei.

Pentru ca un copil să poată face faţă sentimentelor de tristeţe şi dispreţ faţă de sine ivite în această perioadă, are o nevoie disperată să-şi înţeleagă măcar într-o oarecare măsură vinovăţia şi anxietatea. Mai mult chiar, are nevoie de asigurări la nivel conştient şi inconştient că va fi capabil să scape din aceste situaţii. Unul dintre cele mai mari merite ale *Cenuşăresei* este că un copil care o ascultă înţelege că, indiferent de ajutorul magic primit din afară, în primul rând datorită eforturilor şi felului ei de a fi reuşeşte Cenuşăreasa să-şi depăşească starea de înjosire, în ciuda unor obstacole care par insurmontabile. Asta îi dă încredere copilului că şi în cazul lui e posibilă o astfel de realizare, pentru că povestea se raportează atât de bine la ceea ce i-a cauzat vinovăţia conştientă şi inconştientă.

La suprafaţă, *Cenuşăreasa* ne povesteşte despre rivalitatea fraternă în forma ei extremă: gelozia şi duşmănia surorilor vitrege şi suferinţa Cenuşăresei din cauza lor. Multe alte subiecte psihologice atinse în poveste sunt atât de bine deghizate, încât copilul nu devine conştient de ele. însă în inconştientul său copilul reacţionează la aceste detalii semnificative care se referă la situaţii şi subiecte de care a încercat să se îndepărteze, dar care continuă să-i creeze mari probleme.

în lumea occidentală, istoria apariţiei *Cenuşăresei* în formă tipărită începe cu povestea lui Basile, *Pisica Cenuşăreasă*[79]. în ea ni se relatează despre un principe văduv care îşi iubeşte fiica atât de mult „că vedea totul prin ochii ei". Principele se căsătoreşte cu o femeie rea care o urăşte pe fiica lui – bănuim că din gelozie – şi „îi arunca priviri rele, încât o făcea să tresară de frică". Fata se plânge guvernantei dragi, spunându-i că ar fost mai bine dacă prinţul ar fi luat-o de soţie pe guvernantă. Aceasta, tentată de posibilitate, îi spune fetei, numită

Zezolla, s-o roage pe mama vitregă să-i scoată nişte straie dintr-un cufăr mare, iar atunci când se va apleca înăuntru, Zezolla s-o izbească în cap cu capacul şi să-i frângă gâtul. Zezolla îi urmează sfatul şi îşi omoară mama vitregă[80]. Apoi îl convinge pe tată să se însoare cu guvernanta.

După câteva zile de la nuntă, noua soţie începe să îşi favorizeze propriile fiice, şase la număr, pe care le ţinuse ascunse până atunci. îl întărâtă pe tată împotriva Zezollei, care e forţată să suporte „o asemenea înjosire, încât a ajuns din salon la bucătărie, de la baldachin la gura sobei, de la rochii aurii şi mătăsoase la cârpe de şters, de la sceptru la frigări; nu numai că şi-a schimbat starea, dar a primit şi un alt nume, nu mai era Zezolla, ci Pisica Cenuşăreasă".

într-o zi, când principele se pregăteşte să plece într-o călătorie, îşi întreabă toate fiicele ce-ar dori să le aducă la întoarcere. Fiicele vitrege vor lucruri de preţ; Zezolla vrea doar să-i pună o vorbă bună pe lângă porumbelului zânelor, care să le roage pe zâne să-i trimită ceva. Zânele îi trimit un smochin cu cele trebuincioase plantării şi îngrijirii. Curând, după ce Pisica Cenuşăreasă l-a plantat şi l-a îngrijit bine, smochinul creşte de mărimea unei femei. O zână păşeşte afară din trunchiul copacului şi o întreabă pe fată ce îşi doreşte. Tot ce doreşte Cenuşăreasa e să poată pleca de-acasă fără ca surorile vitrege să prindă de veste.

în ziua unei mari sărbători, surorile vitrege se îmbracă frumos şi se duc să petreacă. După ce ele pleacă, Cenuşăreasa „a fugit la copac şi a rostit vorbele învăţate de la zână, fiind pe dată gătită ca o regină". Regele ţării, venit şi el la festin, e vrăjit de frumuseţea Pisicii Cenuşărese. Pentru a afla cine e, îi porunceşte unui slujitor s-o urmărească, dar ea reuşeşte să scape de el. Aceleaşi evenimente au loc şi în a doua zi a sărbătorii. în a treia zi evenimentele se repetă întocmai, dar de data aceasta, în timp ce e urmărită de un slujitor, Cenuşăreasa lasă să-i alunece din picior „sandaua cea mai scumpă şi mai frumoasă pe care ţi-ai putea-o închipui". (în vremea lui Basile femeile napolitane purtau la petreceri sandale cu toc înalt.) Pentru a o găsi pe frumoasa fată căreia îi aparţine încălţămintea, regele porunceşte tuturor femeilor din regat să poftească într-o seară la un bal. La final, le cere tuturor să încerce sandaua pierdută şi „când a ajuns aproape de piciorul Zezollei, sandaua a sărit înainte, s-o încalţe". Astfel, regele o face pe Zezolla regina lui, iar „surorile, palide de invidie, s-au furişat acasă, la mama lor".

Se întâmplă foarte rar ca un copil să-şi omoare mama sau mama vitregă într-un basm*. Degradarea temporară a Zezollei este o pedeapsă atât de inadecvată pentru o crimă încât trebuie să-i găsim o explicaţie, mai ales că înjosirea ca „Pisică Cenuşăreasă" nu constituie represalii pentru fapta rea, cel puţin nu directe. Altă trăsătură unica a acestei poveşti este duplicarea mamei vitrege. în *Pisica Cenuşăreasă* nu ni se spune nimic despre mama biologică, menţionată în majoritatea versiunilor *Cenuşâresei*; în acelaşi timp, nu o reprezentare simbolică a mamei adevărate îi oferă fiicei persecutate mijloacele necesare întâlnirii cu prinţul, ci o zână adăpostită într-un smochin.

E posibil ca în *Pisica Cenuşăreasă* mama adevărată şi prima mamă vitregă să fie una şi aceeaşi persoană în diferite perioade de creştere; iar uciderea şi înlocuirea ei, mai degrabă o fantasmă oedipiană decât o faptă reală. Dacă este aşa, atunci e normal ca Zezolla să nu fie pedepsită pentru crime imaginate. Iar degradarea ei în favoarea surorilor poate fi o fantasmă a ceea ce i s-ar fi putut întâmpla dacă ar fi acţionat în virtutea dorinţelor oedipiene. Odată ce Zezolla a depăşit vârsta oedipiană şi este din nou gata să aibă relaţii normale cu mama ei, aceasta se întoarce sub forma zânei din smochin şi îi permite fiicei succesul sexual cu regele, un personaj non-oedipian.

Faptul că poziţia Cenuşâresei este o consecinţă a unei relaţii oedipiene este sugerat de multe versiuni din acest ciclu de basme. în poveşti răspândite în toată Europa,

„ într-o poveste de genul *Frăţiorul şi surioara, La Mala Matri*| copiii o omoară pe mama cea rea în urma sfatului primit de la o învăţătoare şi, la fel ca în povestea lui Basile, îşi roagă tatăl să se însoare cu învăţătoarea[81]. Această poveste, ca şi a lui Basile, este originară din sudul Italiei, încât pare probabil ca una să fi servit ca model celeilalte.

Africa şi Asia – în Europa, de exemplu, în Franţa, Italia, Austria, Grecia, Irlanda, Scoţia, Polonia, Rusia, Scandinavia – Cenuşăreasa fuge de un tata care vrea să se însoare cu ea. în alt grup de poveşti foarte răspândite, ea este exilată de către tată pentru că nu-l iubeşte cât vrea el, deşi îl iubeşte mult. Aşadar, avem de-a face cu multe exemple ale temei Cenuşăresei în care degradarea ei – deseori fără ca vreo mamă (vitregă sau nu) sau surori (vitrege sau nu) să apară în poveste – este consecinţa complicaţiilor oe- dipiene dintre tată şi fiică.

M.R. Cox, care a făcut un studiu comprehensiv a 345 de variante ale *Cenuşăresei,* le împarte în trei grupuri mari[82]. Primul grup include doar două trăsături esenţiale tuturor: o eroină persecutată şi identificarea ei cu ajutorul condurului. Cel de-al doilea grup al lui Cox include încă două trăsături: prima se referă la ceea ce Cox, în stilul ei victorian, numeşte un „tată denaturat" – adică un tată care vrea să se însoare cu fiica lui –, iar cea de-a doua, consecinţa primei, este fuga eroinei, care în cele din urmă duce la transformarea ei într-o „Cenuşăreasă". în cel de-al treilea grup al lui Cox, cele două trăsături adiţionale ale celui de-al doilea grup sunt înlocuite de ceea ce ea numeşte „judecata regelui Lear": un tată smulge de la fiica lui o declaraţie de dragoste pe care o socoteşte insuficientă şi pentru care o alungă, ceea ce o forţează să adopte o poziţie de Cenuşăreasă.

Versiunea lui Basile este una dintre puţinele poveşti din ciclul *Cenuşăresei* în care soarta eroinei este în mod neîndoielnic propria ei operă, rezultatul uneltirilor şi nelegiuirilor ei. Practic, în toate celelalte versiuni ea este în aparenţă total inocentă. Nu face nimic pentru a stârni dorinţa tatălui de a o lua de soţie; şi nu încetează să-şi iubească tatăl, deşi el o îndepărtează crezând că nu-l iubeşte îndeajuns. în cele mai cunoscute versiuni acceptate în prezent, Cenuşăreasa nu face nimic care să justifice înjosirea ei în favoarea surorilor vitrege.

în majoritatea acestor poveşti, cu excepţia celei a lui Basile, se pune accentul pe inocenţa Cenuşăresei; virtutea ei este impecabilă. Din păcate, în relaţiile umane rareori unul dintre parteneri este inocenţa întruchipată, iar celălalt singurul vinovat. Firește, într-un basm acest lucru e posibil; nu e un miracol mai mare decât cele înfăptuite de zânele ursitoare. Dar atunci când ne identificăm cu o eroină o facem dintr-un motiv anume, iar asocierile conştiente sau inconştiente joacă un rol important. Gândurile unei fete despre această poveste pot fi serios influenţate de ceea ce vrea să creadă despre relaţia tatălui cu ea şi ceea ce vrea să ascundă din sentimentele ei pentru eP.

Multele versiuni în care inocenta Cenuşăreasă e cerută în căsătorie de către tată, un destin de care scapă doar evadând, ar putea fi interpretate ca o conformare la o fantezie copilărească universala în care o fată dorește ca tatăl ei s-o ia de soţie, apoi, simţindu-se vinovată din cauza acestei fan- t *zii, neagă faptul că ar fi făcut vreodată ceva care să stârnească dorinţa părintelui. Dar, în inima ei, fata care ştie că vrea ca tatăl s-o prefere mamei simte că merită să fie pedepsită pentru asta – de unde fuga sau surghiunul şi degradarea la o existenţă de Cenuşăreasă.

Celelalte variante în care Cenuşăreasa este izgonită de către tată pentru că nu-l iubeşte îndeajuns pot fi interpretate ca proiecţie a dorinţei unei fetiţe ca tatăl ei să vrea dragostea ei absolută, aşa cum vrea ea să-l iubească. Iar alungarea fetei pentru că nu-l iubeşte destul poate fi interpretată şi ca întruchipare a sentimentelor oedipiene ale tatălui pentru fiică, făcându-se astfel apel la sentimentele oedipiene inconştiente şi deja profund reprimate ale tatălui şi ale copilei.

în povestea lui Basile, Cenuşăreasa e inocentă în raport cu surorile vitrege şi cu guvernanta devenită mamă vitregă, deşi e vinovată de uciderea primei mame

vitrege. Nici la Basile, nici în mult mai vechea poveste chineză nu există vreo menţiune a faptului că ar fi persecutată sau batjocorită de surori, doar că e forţată de către mama vitregă să facă munca unei servitoare şi să se îmbrace în haine sărăcăcioase. Ea nu este în mod deliberat exclusă de la participarea la serbare. Rivalitatea fraternă, atât de dominantă în versiunile cunoscute în prezent, abia dacă joacă vreun rol în acest versiuni timpurii. De exemplu, când surorile din povestea lui Basile sunt invidioase pe Cenuşăreasă fiindcă devine regină, această supărare nu pare a fi mai mult decât o reacţie naturală la faptul că au pierdut în favoarea ei.

Lucrurile stau cu totul altfel în versiunile cunoscute astăzi, în care surorile participă activ la persecutarea Cenuşăresei, apoi sunt pedepsite pe măsură. Chiar şi aşa, nimic extraordinar nu i se întâmplă mamei vitrege, deşi ea este complice la ceea ce surorile îi fac Cenuşăresei. Este ca şi cum povestea ar insinua că abuzul mamei vitrege este cumva meritat, însă nu şi cel al surorilor. Faptul că Cenuşăreasa a făcut sau a dorit să facă un lucru care ar fi justificat abuzul din partea mamei se poate deduce numai din poveşti similare cu a lui Basile sau din cele în care ea târneşte atât de multă dragoste în tatăl ei încât acesta vrea s-o ia de soţie.

Date fiind aceste versiuni timpurii din ciclul *Cenuşăreasa* în care rivalitatea fraternă joacă doar un rol insignifiant, în timp ce respingerile oedipiene sunt centrale – o fiică fuge de tatăl ei din cauza dorinţelor lui sexuale pentru ea; un tată îşi izgoneşte fiica pentru că nu-l iubeşte îndeajuns; o mamă îşi respinge fiica pentru ca tatăl o iubeşte prea mult; şi cazul rar în care o fiică doreşte să o înlocuiască pe soţia tatălui cu una aleasă de ea am putea crede ca, iniţial, degradarea eroinei era explicată prin dorinţele oedipiene de- viante. însă nu există o succesiune istorică clară a acestor basme care ar forma un ciclu, fie şi numai pentru faptul că în tradiţia orală versiunile vechi coexistă cu cele mai recente. Perioada târzie în care basmele au fost în cele din urmă culese şi publicate face ca orice încercare de a desprinde o ordine în succesiunea acestora să fie extrem de speculativă.

Dar, deşi există mari diferenţe în privinţa detaliilor mai puţin importante, toate versiunile poveştii se aseamănă în punctele esenţiale. De exemplu, eroina se bucură la început de dragoste şi mare stimă, iar decăderea ei din această poziţie privilegiată într-o totală dizgraţie este la fel de subită ca şi revenirea la o poziţie superioara în finalul poveştii. Deznodământul este pecetluit atunci când ea este recunoscută cu ajutorul condurului care i se potriveşte. (Uneori alt obiect, cum ar fi un inel, ia locul condurului[84].) Principala diferenţă – în funcţie de care (după cum am văzut) se disting diversele categorii de poveşti – ţine de *cauza* degradării Cenuşăresei.

într-o primă categorie, tatăl joacă un rol central ca antagonist al Cenuşăresei. în cea de-a doua, mama (vitregă) *şi* surorile vitrege sunt antagonistele; în aceste poveşti mama şi fiicele sunt atât de puternic identificate între ele încât creează impresia unei singure entităţi divizate în personaje diferite. în primul grup, dragostea mult prea mare a tatălui pentru fiică este cauza condiţiei tragice a Cenuşăresei. în celălalt, ura mamei (vitrege) şi a fiicelor ei, din cauza competiţiei fraterne, provoacă această situaţie.

Dacă ne încredem în indiciile oferite de povestea lui Basile, atunci putem afirma că dragostea nefirească a tatălui pentru fiica sa şi a ei pentru el constituie premisa, iar degradarea ei în rolul Cenuşăresei de către mamă şi surori devine consecinţa. Situaţia reflectă dezvoltarea oedipiană a unei fete. La început îşi iubeşte mama – cea bună, naturală, care ulterior reapare în poveste ca zână protectoare. Mai târziu se întoarce de la mamă spre tată, iubindu-l şi dorind sa fie iubită de către el; în acest moment mama şi toţi fraţii, reali sau imaginari, în special surorile, devin competitorii ei. La sfârşitul perioadei oedipiene, copilul se simte exilat, singur; apoi, când totul merge bine în timpul pubertăţii, dacă nu mai devreme,

fata se întoarce din nou la mama, de data aceasta nu ca la o persoană care să fie iubită exclusiv, ci cu care să se identifice.

Vatra, centrul casei, este un simbol al mamei. Să trăieşti atât de aproape de ea încât să ai de-a face cu cenuşa poate simboliza efortul de a te agăţa de mamă sau de a te întoarce la ea şi la ceea ce reprezintă ea. Toate fetele încearcă să se întoarcă la mamele lor după dezamăgirile pricinuite de tată. Însă această întoarcere nu mai funcţionează – mama nu mai este cea nemăsurat de generoasă din primii ani ai copilăriei, ci una autoritară. Văzută în această lumină, Cenuşăreasa de la începutul poveştii jeleşte nu numai pierderea mamei originare, dar şi a viselor ei despre minunata relaţie pe care urma s-o aibă cu tatăl. Cenuşăreasa trebuie să muncească din greu pentru a supravieţui profundelor dezamăgiri oedipiene, ca apoi să se întoarcă la o viaţă de succes în finalul poveştii, nemaifiind un copil, ci o fecioară gata de măritiş.

Aşadar, cele două categorii de variante ale Cenuşăresei, aparent atât de deosebite cu privire la cauza nenorocirii ei, nu sunt chiar atât de opuse la un nivel mai profund. Pur şi simplu redau separat câteva aspecte principale ale aceluiaşi fenomen: dorinţele şi anxietăţile oedipiene ale fetei.

Lucrurile sunt mult mai complexe în versiunile populare în prezent ale *Cenuşăresei*, ceea ce explică în mare parte de ce au avut câştig de cauză asupra unora mai vechi, cum ar fi a lui Basile. Dorinţele oedipiene pentru tata sunt reprimate – cu excepţia speranţei că va primi din partea lui un dar magic. Cadoul pe care i-l face tatăl, cum ar fi smochinul din *Pisica Cenuşăreasă*, îi oferă şansa de a se întâlni cu prinţul şi de a-i câştiga dragostea, ceea ce duce la înlocuirea tatălui cu prinţul, care devine pentru fata cel mai iubit bărbat din lume.

Dorinţa Cenuşăresei de a-şi elimina mama este complet cenzurată în versiunile moderne, înlocuită cu o deplasare şi o proiecţie: nu mama este cea care joaca un rol crucial în viaţa fetei, ci mama vitregă; o altă femeie ia locul mamei. Şi nu fata vrea s-o înjosească pe mamă ca să poată juca un rol mult mai mare în viaţa tatălui, ci, printr-o proiecţie, mama vitregă este cea care o vrea pe fată înlocuită. O ultimă deplasare arata că adevăratele dorinţe rămân ascunse: surorile care vor să ia locul cuvenit eroinei.

în acele versiuni, rivalitatea fraternă ia locul implicării oedipiene reprimate, ca nucleu al intrigii. în viaţa reală relaţiile oedipiene pozitive şi negative şi sentimentul de vinovăţie faţă de aceste relaţii rămân deseori mascate în cadrul rivalităţii fraterne. însă, aşa cum se întâmplă în mod frecvent cu fenomenele psihologice complexe care induc mari sentimente de vinovăţie, tot ceea ce simte conştient o persoană este anxietatea datorată vinovăţiei, nu vinovăţia în sine sau cauza ei. Astfel, *Cenuşăreasa* vorbeşte doar despre suferinţa provocată de înjosire.

în cea mai bună tradiţie a basmelor, anxietatea pe care o evocă în ascultător existenţa sărmanei Cenuşarese este curând spulberată de finalul fericit. Impresionat profund de Cenuşăreasă, copilul (implicit şi iară să conştientizeze) se raportează într-o oarecare măsură la anxietatea oedipi- ană şi la vinovăţie, precum şi la dorinţa care le generează. Speranţa copilului de a deveni capabil să se desprindă din- tr-o situaţie oedipiană, găsind un subiect asupra căruia să-şi reverse iubirea fără vinovăţie sau anxietate, se transformă în încredere de sine pentru că povestea îl asigură că degradarea la niveluri inferioare ale existenţei nu este decât un pas necesar spre capacitatea de a-şi atinge potenţialul maxim.

Trebuie subliniat că, ascultând povestea Cenuşâresei într-una dintre formele populare în prezent, ar fi imposibil de recunoscut în mod conştient faptul că nefericirea fetei se datorează implicării oedipiene din partea ei şi că, insistând asupra inocenţei ei incontestabile, povestea îi disimulează vinovăţia oedipiană. Cunoscutele versiuni ale *Cenuşâresei* ascund în mod constant tot ceea ce ţine de complexul oedi- pian

şi nu oferă nici un indiciu care să arunce vreo îndoială asupra inocenţei Cenuşâresei. La nivel conştient, ticăloşia mamei vitrege şi a fiicelor ei constituie o explicaţie suficientă pentru ceea ce i se întâmplă Cenuşâresei. Intriga modernă se axează pe rivalitatea fraternă; persecuţia exercitată de către mama vitregă nu are altă cauză decât dorinţa de a-şi favoriza propriile fiice; iar răutatea surorilor vitrege se datorează geloziei faţă de Cenuşăreasă.

Însă *Cenuşăreasa* nu poate să nu activeze în noi acele emoţii şi idei inconştiente care sunt conectate în sinea noastră cu sentimentele de rivalitate fraternă. Din propria lui experienţă, copilul poate foarte bine să înţeleagă – fără să „ştie" nimic despre asta – complexitatea trăirilor interioare care au legătură *cu* Cenuşăreasa. Amintindu-şi, dacă e vorba de o fată, de dorinţele refulate de a încerca să se debaraseze de mamă şi de a-l păstra pe tată doar pentru ea, simţindu-se acum vinovată pentru asemenea dorinţe „murdare", o fată poate foarte bine să „înţeleagă" de ce mama ar alunga-o din preajma ei, să stea în cenuşă, prefe- rându-i pe ceilalţi copii ai ei. Care copil nu a vrut niciodată să-şi alunge pentru o vreme părintele şi nu a simţit că merită aceeaşi soartă ca represalii? Şi care copil nu şi-a dorit să se tăvălească după plac în ţărână sau în noroi; şi, simţindu-se murdar din cauza criticilor părinţilor, nu a fost convins că merită doar să fie trimis la colţul murdar?

Am insistat asupra fundalului oedipian din *Cenuşăreasa* pentru a demonstra că povestea îi oferă ascultătorului şansa înţelegerii mai profunde a ceea ce se află în spatele propriilor lui sentimente de rivalitate fraternă. Dacă ascultătorul permite raţiunii inconştiente să „vibreze" cu ceea ce este comunicat minţii conştiente, capătă o înţelegere mai profundă a ceea ce explică emoţiile complexe provocate de fraţii lui. Rivalitatea fraternă, fie că e deschis exprimată sau e negată, face parte în mare măsură din viaţa noastră până târziu, la maturitate, Ia fel ca opusul acesteia, ataşamentul pozitiv faţă de fraţi. Dar, cum aceasta din urmă rareori duce la dificultăţi emoţionale, iar prima le cauzează, o mai mare înţelegere a ceea ce implică rivalitatea fraternă din punct de vedere psihologic ne poate ajuta să facem faţă acestei probleme dificile şi importante din viaţa noastră.

La fel ca *Scufiţa Roşie, Cenuşăreasa* este cunoscută în prezent mai ales în două versiuni – una care provine de la Perrault, iar cealaltă de la Fraţii Grimm – care prezintă diferenţe considerabile[85].

La fel ca toate poveştile lui Perrault, problema cu *Cenuşăreasa* este ca el a preluat un material de basm – fie de la Basile sau din altă sursă cunoscută lui din tradiţia orală, fie o combinaţie a celor două l-a epurat de tot ceea ce considera că este vulgar şi a rafinat celelalte aspecte pentru a le face mai uşor digerabile la curte. Fiind un autor de mare talent şi bun gust, a inventat unele detalii şi le-a modificat pe altele pentru a produce o poveste care să corespundă pretenţiilor lui estetice. De exemplu, condurul de sticlă este invenţia lui, care nu există în nici o altă versiune anterioară.

Există o mare controversă asupra acestui detaliu. Cum cuvântul franţuzesc *vair* (piele bălţată) şi *verre* (sticlă) sunt uneori pronunţate identic, s-a presupus că, auzind povestea, Perrault a înlocuit din greşeală *vair* cu *verre* şi astfel a transformat un condur de piele într-unui de sticlă. Deşi această explicaţie este deseori repetată, se pare că nu există nici o îndoială că invenţia condurului de sticlă introdus de Perrault este una deliberată. Dar pentru asta a trebuit să renunţe la un amănunt important în multe versiuni anterioare ale *Cenuşăresei* în care se relatează cum surorile vitrege şi-au mutilat picioarele pentru a încăpea în condur. Prinţul a fost păcălit până când cântecul unor păsărele i-a atras atenţia că în condur era sânge. Acest detaliu ar fi fost vizibil imediat într-un condur transparent din sticlă. De exemplu, în *Rashin Coatie* (o versiune scoţiană) mama vitregă îi taie fiicei călcâiul şi degetele de la picior ca să i-l poată băga în condur. în drum spre biserică o pasăre cântă:

„Piciorul cel strâns,
piciorul tăiat Merge lângă
rege în călătorie, Dar
piciorul subţire şi minunat
Stă ascuns în colţul din
bucătărie”[86]

.Cântul păsărilor îi atrage atenţia prinţului că sora vitregă nu este mireasa căutată. Dar o astfel de mutilare grosolană nu s-ar fi potrivit cu stilul elegant în care Perrault voia să rescrie povestea.

Povestea lui Perrault şi cele inspirate direct din ea portretizează eroina cu totul diferit faţă de alte versiuni. Cenuşăreasa lui Perrault e dulce ca zahărul şi insipid de cuminte, complet lipsită de iniţiativă (probabil motivul pentru care Disney a ales versiunea lui Perrault pentru ecranizare). Majoritatea celorlalte Cenuşărese au mult mai multă personalitate. Ca să menţionăm doar câteva diferenţe, la Perrault Cenuşăreasa e cea care alege să doarmă în locul cu cenuşă: „După ce îşi termina treaba, se ducea la colţul hornului şi se aşeza în cenuşă", astfel căpătându-şi numele. La Fraţii Grimm nu există o asemenea autoînjosi- re; după cum povestesc ei, Cenuşăreasa *era nevoită* să doarmă în cenuşă.

Când vine vremea ca surorile vitrege să se gătească pentru bal, Cenuşăreasa lui Perrault, din proprie iniţiativă, „le-a povăţuit cum ştia mai bine, apoi s-a oferit să le pieptene", în timp ce la Fraţii Grimm surorile îi poruncesc să le aranjeze părul şi să le lustruiască pantofii; ea se supune, dar lăcrimează când o face. în privinţa balului, Cenuşăreasa lui Perrault nu are nici o iniţiativă; zâna este cea care îi sugerează că poate ar dori să meargă şi ea. în basmul Fraţilor Grimm, Cenuşăreasa o roagă pe mama vitrega s-o lase să meargă la bal, insistă, deşi e refuzată, şi duce la bun sfârşit sarcini aproape imposibile pentru a i se da voie să meargă. Când'se termină balul, ea dispare, ascunzându-se de prinţul urmăritor. Cenuşăreasa lui Perrault nu pleacă fiindcă aşa consideră ea că este bine, ci pur şi simplu se supune poruncii zânei de a nu rămâne nici o secundă mai târziu de miezul nopţii, altminteri caleaşca se va transforma la loc în dovleac, şi aşa mai departe.

Când la Perrault soseşte momentul încercării condurului, nu prinţul este cel care pleacă în căutarea frumoasei de la bal, ci un curtean trimis să vadă cărei fete i se potriveşte. înainte de întâlnirea Cenuşăresei cu prinţul, zâna apare pentru a o îmbrăca în straie frumoase. Astfel, se pierde un detaliu important în versiunea Fraţilor Grimm şi în majoritatea celorlalte – şi anume, faptul că prinţul nu se sperie de apariţia Cenuşăresei în zdrenţe, pentru că îi recunoaşte calităţile interioare, care n-au legătură cu aspectul exterior. Mai exact, contrastul dintre surorile vitrege materialiste care se bazează pe aparenţe şi Cenuşăreasa, căreia nu-i pasă de acestea, este redus în mod radical.

în versiunea lui Perrault nu contează prea mult dacă o persoană este virtuoasă ori ticăloasă. în povestea lui surorile vitrege sunt mult mai rele cu Cenuşăreasa decât cele din basmul Fraţilor Grimm; cu toate acestea, în final Cenuşăreasa le îmbrăţişează pe cele care au denigrat-o şi le spune că le iubeşte din toată inima, dorind ca şi ele s-o iubească întotdeauna. însă din poveste nu se înţelege deloc de ce i-ar păsa de dragostea lor sau cum ar putea ele s-o iubească în urma celor întâmplate. Chiar şi după căsătoria ei cu prinţul, Cenuşăreasa lui Perrault „le-a primit pe cele două surori şi le-a oferit camere în palat, apoi le-a aranjat să se mărite în aceeaşi zi cu doi nobili mari de Ia curte".

La Fraţii Grimm, fmalul este cu totul diferit, ca de altfel în toate celelalte versiuni. în primul rând, surorile îşi mutilează picioarele pentru a putea încălţa condurul. în al doilea rând, ele vin din proprie iniţiativă la nunta Cenuşăresei pentru a o linguşi şi a profita de norocul ei. Dar, în timp ce se îndreaptă spre biserică, porumbeii – probabil aceleaşi păsări care o ajutaseră mai devreme pe Cenuşăreasa să ducă la bun sfârşit sarcinile imposibile care i se dăduseră – ciugulesc câte un ochi fiecăreia

dintre surori, iar când se întorc de la biserică le lasă şi fără celălalt ochi. Povestea se încheie cu: „Şi astfel, pentru ticăloşie şi minciună, au fost pedepsite cu orbirea pentru tot restul vieţii lor”.

între multele diferenţe dintre aceste două versiuni, numai două vor mai fi menţionate. La Perrault tatăl nu joacă nici un rol semnificativ. Tot ce ni se spune despre el este că s-a căsătorit a doua oară, iar Cenuşăreasa „nu îndrăznea să se plângă tatălui, care neîndoielnic ar fi mustrat-o, căci era sub papucul nevestei”. Şi nu auzim nimic despre zâna protectoare până când, brusc, apare ca din senin pentru a-i procura Cenuşăresei caii, caleaşca şi îmbrăcămintea.

Cum *Cenuşăreasa* este cel mai popular şi mai răspândit basm din întreaga lume, poate s-ar cuveni să trecem în revistă cele mai importante motive care, prin combinaţia lor, contribuie la atracţia conştientă şi inconştientă pe care o prezintă acest basm, la semnificaţia lui profundă. Stith Thompson, care a întreprins cea mai completă analiză a motivelor din basme, le enumeră pe cele care apar în *Cenuşăreasa* Fraţilor Grimm după cum urmează: o eroină maltratată; obligaţia de a trăi pe lângă vatră; darul cerut tatălui; ramura de alun pe care o plantează pe mormântul mamei; corvezile impuse eroinei; animalele care o ajută s-o scoată la capăt; mama transformată în pomul îngrijit de Cenuşăreasa pe mormânt şi care îi procură straiele alese; întâlnirea de la bal; fuga în trei rânduri de la bal; ascunzişurile, primul într-un porumbar, al doilea într-un păr, tăiate apoi de tată; capcana şi pierderea pantofului; testul pantofului; mutilarea picioarelor de către surorile vitrege şi (falsa) lor acceptare ca mirese; animalele care dau în vileag înşelătoria;
căsătoria fericită; pedepsirea personajelor negative[87].
Analiza mea asupra acestor elemente va include şi câteva

remarci legate de cele mai cunoscute detalii ale *Cenuşăresei* lui Perrault care nu există în povestea Fraţilor Grimm.

Persecutarea Cenuşăresei ca o consecinţă a rivalităţii fraterne, leitmotivul major al poveştii în forma ei modernă, este un subiect pe care l-am abordat deja. E ceea ce generează impactul imediat asupra ascultătorului şi îi stârneşte empatia. îl determină să se identifice cu eroina şi creează fundalul pentru tot ce va urma.

Faptul că eroina trăieşte în cenuşă – de unde îşi trage numele – este un detaliu de o mare complexitate'. La prima vedere, semnifică maltratare şi degradare din poziţia privilegiată de care se bucurase la începutul poveştii. Dar nu întâmplător Perrault o face pe Cenuşăreasa din basmul lui să aleagă traiul în cenuşă. Suntem atât de obişnuiţi să ne gândim la viaţa unui slujitor de rând lângă vatra unui cămin, în cenuşa, ca la o situaţie extrem de degradantă, încât uităm ca, dintr-un alt punct de vedere, ar putea fi o experienţă foarte plăcută, chiar un privilegiu. în vremuri străvechi, păzirea vetrei – o datorie a vestalelor – constituia una dintre cele mai prestigioase poziţii, dacă nu cea mai înaltă la care

' Din păcate, „Cenuşăreasa" a devenit cunoscută în engleză ca „Cin- derella", o traducere prea facilă şi incorectă a francezului „Cendrillon", care, ca şi numele german al eroinei, subliniază faptul că ea trăieşte în mijlocul cenuşii. „Cenuşă", nu „tăciuni", este traducerea corectă a francezului *cendres,* care vine din termenul latin pentru cenuşă, *cine- rem. The Oxford English Dictionary* are grijă sa precizeze că nu există o legătură etimologică între *cinders* şi cuvântul francez *cendres.* Acest lucru este important date fiind conotaţiile care se ataşează numelui „Cenuşăreasa", fiindcă cenuşa este reziduul sub formă de pudră foarte curată al unei combustii complete; dimpotrivă, tăciunii sunt rămăşiţe murdare ale unei combustii incomplete.

putea aspira o femeie. O virgină vestală era extrem de invidiată în Roma antică. Fetele erau selectate pentru această onoare Ia o vârstă cuprinsă între şase şi zece ani

– aproximativ vârsta Cenuşăresei, aşa cum ne-o imaginăm în timpul anilor de servitute. în povestea Fraţilor Grimm, Cenuşăreasa sădeşte o crenguţă şi o creşte cu lacrimile şi rugăciunile ei. Numai după ce a crescut devenind un copac acesta îi oferă ceea ce îi trebuie pentru a merge la bal – aşadar câţiva ani s-au scurs între sădire şi bal. între şase şi zece ani e şi vârsta copiilor cărora această poveste le iasă cea mai puternică impresie, iar adesea le rămâne vie în memorie şi îi însoţeşte pentru tot restul vieţii.

în legătură cu anii de servitute ai Cenuşăresei: doar într-o epocă mai târzie a devenit obligatoriu pentru vestale să servească timp de treizeci de ani înainte de a se retrage şi a se putea căsători. Iniţial, ele rămâneau preotese doar cinci ani – adică până atingeau vârsta măritişului Cam aceasta ar fi şi perioada de suferinţă imaginată pentru Cenuşăreasă. Statutul de vestală virgină însemna pentru fete să păzească vatra şi să se păstreze neîntinate. Dacă îşi îndeplineau acest rol, vestalele contractau căsătorii prestigioase, aşa cum o va face şi Cenuşăreasa. Astfel, inocenţa, puritatea şi păzirea vetrei merg mână-n mână în conotaţiile antice*. Este posibil

' Puritatea preotesei responsabile pentru focul sacru şi focul în sine, care purifică, evoca conotaţii pertinente cu aceeaşi cenuşă. în multe societăţi cenuşa era folosită pentru abluţiune ca formă de auto-purificare. Aceasta era una dintre conotaţiile cenuşii, deşi astăzi nu mai este la fel de răspândită.

Cealaltă conotaţie a cenuşii este legată de doliu. Presărarea cenuşii pe creştet, ca în Miercurea Cenuşii, încă reprezintă un semn de doliu, ca în timpurile străvechi. Obiceiul de a te aşeza în cenuşă, ca semn de doliu şi reacţie la el, este menţionat şi în *Odiseea* şi era practicat de multe popoare[89]. Plasând-o pe Cenuşăreasa printre tăciuni şi bazându-i numele pe ca, odată cu respingerea păgânismului, ceea ce fusese o poziţie foarte căutată să se fi devalorizat în era creştină, devenind o degradare. Virginele vestale slujeau focul sacru şi pe Hera, zeiţa-mamă. Prin înlocuirea ei cu un zeu-tată, vechile zeităţi

materne au fost degradate şi devalorizate, ca şi locul din preajma vetrei. În acest sens, Cenuşăreasa ar putea fi interpretată ca o zeiţă-mamă degradată care renaşte din cenuşă în finalul poveştii, asemeni miticei păsări. Dar acestea sunt conexiuni de natură istorică pe care ascultătorul obişnuit nu le face uşor în minte.

Există şi alte asocieri la fel de pozitive cu traiul în vecinătatea vetrei, care sunt la îndemâna fiecărui copil. Copiilor le place să stea în bucătărie privind şi participând la pregătirea mâncării. Înainte de inventarea încălzirii centrale, locul din apropierea vetrei era cel mai călduros şi de regulă cel mai confortabil din casă. Căminul sau soba evocă în mintea multor copii amintiri fericite din timpul petrecut cu mamele lor.

Copiilor le place şi să se murdărească în voie; a fi în stare să facă asta constituie pentru ei şi un simbol al libertăţii instinctuale. Astfel, o persoană care are de-a face cu cenuşa, sensul original al numelui *Aschenbrödel,* stârneşte şi conotaţii pozitive pentru un copil. Murdărirea „din cap până-n picioare" provoacă şi plăcere, şi vinovăţie, astăzi ca şi în trecut.

În fine, Cenuşăreasa jeleşte moartea mamei. „Din cenuşă, cenuşă" nu este singura formulă care stabileşte conexiuni strânse între un mort şi cenuşă. A te acoperi cu cenuşă e şi un simbol al doliului; iar a trăi în zdrenţe, un simptom

aceştia, conotaţiile de puritate şi doliu profund ale numelui ei original din povestea italiană (care precedă cu mult povestea lui Perrault), ca şi ale numelor din basmul în franceză şi germană, au fost transformate în engleză exact în opusul lor, care trimite la negreală şi murdărie.

al depresiei. Astfel, traiul în preajma cenuşii poate indica şi vremurile bune petrecute împreună cu mama în jurul căminului, şi un doliu profund pentru pierderea apropierii de mamă pe măsură ce creştem, simbolizat aici de „moartea" mamei. Prin această combinaţie de imagini, vatra evocă puternice sentimente empatice, reamintindu-ne tuturor de paradisul în care trăiam odată şi cât de

radical s-a schimbat viaţa noastră când am fost nevoiţi să renunţăm la existenţa simplă şi fericită a copilului foarte mic pentru a face faţă tuturor ambivalenţelor adolescenţei şi vieţii adulte.

Atât timp cât copilul este mic, părinţii îl protejează de ambivalenţele fraţilor şi de cerinţele lumii exterioare. La o examinare retrospectivă, perioada aceasta ne apare ca una paradisiacă. Apoi, brusc, fraţii mai mari par să profite de copilul mai puţin protejat; îi dau ordine; ei şi mama devin criticii severi a tot ceea ce face copilul. Referinţele la dezordinea lui, dacă nu chiar la lipsa de curăţenie, îl fac să se simtă respins şi murdar; iar fraţii mai mari par să trăiască în splendoare. Dar purtarea lor bună în contrast cu a lui, crede copilul, este o impostură, o prefăcătorie şi o minciună. Aceasta este şi impresia creată de surorile vitrege din *Cenuşăreasa*. Un copil trăieşte stări extreme: acum se simte murdar şi rău, plin de ură; acum e inocent, iar ceilalţi nişte creaturi malefice.

Indiferent de condiţiile exterioare, pe parcursul acestor ani de rivalitate fraternă copilul traversează o perioadă de suferinţă interioară, de privaţiune şi chiar de disperare; şi cunoaşte neînţelegerea şi chiar răutatea celorlalţi. Anii petrecuţi de Cenuşăreasa în cenuşă îi arată copilului că nimeni nu scapă de asta. Uneori se pare că nu există decât forţe ostile, că nimeni nu-i va veni vreodată în ajutor. Dacă o fetiţă căreia i se spune acest basm nu simte că Cenuşăreasa a îndurat o lungă perioadă de greutăţi, sentimentul ei de uşurare din final, când forţele binelui le înfrâng pe cele malefice, nu poate fi complet. Uneori suferinţa copilului este atât de profundă încât pare că va dura foarte mult. De aceea, o perioadă efemeră de chinuri din viaţa Cenuşăresei n-ar fi comparabilă cu aceea prin care a trecut el. Cenuşăreasa trebuie să sufere tot atât de mult şi de îndelungat cât crede copilul că suferă el, pentru ca salvarea ei să fie

convingătoare şi să-i dea certitudinea că acelaşi lucru se va întâmpla şi în viaţa lui.

După ce am simţit compasiune pentru starea deplorabilă a Cenuşăresei, apare primul lucru pozitiv din viaţa ei. „S-a întâmplat odată că tatăl a vrut să meargă la târg şi le-a întrebat pe cele două fiice vitrege ce doresc să le aducă. «Haine frumoase», a zis una. «Perle şi pietre preţioase», a zis cealaltă. «Dar tu, Cenuşareaso», a întrebat el, «ce vrei să-ţi aduc?». «Tată, prima crenguţă de pom care-ţi atinge pălăria la-ntors acasă, rupe-o pentru mine».” Asta şi face tatăl; o crenguţă de alun nu numai că-i atinge pălăria, dar i-o dă jos din cap. Şi el i-o aduce Cenuşăresei. „Ea i-a mulţumit, apoi a mers la mormântul mamei şi a sădit-o în pământ, plângând atât de mult că lacrimile îi curgeau pe ramură, udând-o. Iar crenguţa a crescut, devenind un pom frumos. De trei ori pe zi se ducea Cenuşăreasa la mormânt, plângea şi se ruga; şi de fiecare dată o pasăre albă cobora în copac, iar când fata avea vreo dorinţă, pasărea îi arunca de sus tot ce-şi dorea”.

Rugămintea Cenuşăresei ca tatăl să-i aducă o crenguţă pe care s-o planteze pe mormântul mamei şi împlinirea dorinţei ei constituie prima încercare de restabilire a unei relaţii pozitive între cei doi. Din poveste tragem concluzia că Cenuşăreasa fusese foarte dezamăgită de tatăl ei, dacă nu chiar furioasă că se căsătorise cu o asemenea maşteră. Dar pentru un copil părinţii sunt atotputernici. Dacă Cenuşăreasa vrea să devină stăpână pe propriul ei destin, atunci autoritatea părinţilor trebuie diminuată. Diminuarea şi transferul puterii pot ii simbolizate prin crenguţa de alun care îi zboară tatălui pălăria de pe cap şi prin faptul că aceeaşi crenguţă ajunge să devină un copac cu puteri magice pentru Cenuşăreasa. Aşadar, lucrul care a diminuat importanţa tatălui (crenguţa de alun) este folosit de

Cenuşăreasă pentru a spori puterea şi prestigiul mamei arhaice (moartă). Din moment ce tatăl îi dă Cenuşăresei creanga care simbolizează amintirea mamei, se pare că-i aprobă întoarcerea de la ataşamentul puternic faţă de el la o relaţie lipsită de ambivalenţă cu mama ei. Diminuarea importanţei emoţionale a tatălui în viaţa Cenuşăresei pregăteşte în ultimă instanţă transferarea iubirii ei infantile pentru părinte în dragostea matură pentru prinţ.

Pomul pe care Cenuşăreasa îl plantează pe mormântul mamei şi pe care îl udă cu lacrimi constituie unul dintre elementele cele mai poetice şi mai semnificative din punct de vedere psihologic ale basmului. El simbolizează faptul că amintirea idealizată a mamei din primii ani de viaţă, atunci când este păstrată vie prin interiorizare, poate sa ne sprijine, şi chiar o face, în cele mai grele momente.

Acest lucru este exprimat şi mai clar în alte versiuni, unde personajul în care se transformă mama cea bună nu este un pom, ci un animal care îi va fi de mare ajutor fetei. De exemplu, în cea mai veche versiune chineză cunoscută, eroina are un peşte domesticit pe care îl creşte cu devotament de la cinci centimetri la trei metri. Mama vitregă cea rea îşi dă seama de importanţa peştelui şi, prin vicleşug, reuşeşte să-l ucidă, apoi îl mănâncă. Eroina e dezolată, dar un înţelept îi spune unde sunt îngropate oasele peştelui, sfatuind-o să le adune şi să le ducă în camera ei. li mai spime că, dacă se va ruga acestor oase, va obţine orice şi-ar dori. în multe din preluările europene şi orientale e vorba de o capră, o vacă, un viţel sau un alt animal în care *mama* moartă s-a transformat pentru a deveni ajutorul magic al eroinei.

Povestea scoţiană *Rashin Coatie* este chiar mai veche decât a lui Basile şi decât a lui Perrault, fiind menţionată încă din 1540[89]. O mamă, înainte de a muri, îi

lasă fiicei, Rashin Coatie, un viţel roşu care îi va da orice îi va cere. Mama vitregă află de asta şi porunceşte ca viţelul să fie măcelărit. Rashin Coatie e disperată, dar viţelul mort îi spune să-i ia oasele şi să le îngroape sub o piatră cenuşie. Ea face întocmai şi, ori de câte ori doreşte ceva, merge la piatră şi se adresează viţelului. La Crăciun, când toată lumea se gătește cu ce are mai frumos pentru a merge la biserică, mama vitregă îi spune lui Rashin Coatie că e prea murdară ca să poată merge cu ei. Atunci viţelul cel mort îi oferă cele mai frumoase straie; iar la biserică un prinţ se îndrăgosteşte de ea; cu ocazia celei de-a treia întâlniri îşi pierde un condur etc.

în multe alte poveşti de tipul *Cenuşăresei* animalul magic este şi cel care o hrăneşte pe eroină. De exemplu, într-o versiune egipteană o mamă vitregă şi nişte fraţi vitregi persecută doi copii, care imploră o vacă: „O, vacă, fii bună cu noi, cum a fost şi mama noastră”. Iar vaca le dă mâncare bună. Mama vitregă află şi pune ca vaca să fie tăiată. Copiii ard oasele vacii şi îngroapă cenuşa într-o oală de lut din care va creşte un pom cu roade pentru copii, ceea ce îi face fericiţi[90]. Aşadar avem de-a face cu poveşti din categoria *Cenuşăresei* în care sunt combinate pomul şi animalul care o reprezintă pe mamă, arătând că unul îl poate înlocui pe celălalt. Aceste poveşti ilustrează înlocuirea simbolică a mamei originare de către un animal care dă lapte – o vacă, sau o capră în ţările mediteraneene –, ceea ce reflectă conexiunea emoţională şi psihologica cu primele experienţe de a fi hrănit, care mai târziu în viaţă oferă un sentiment de siguranţă.

Erikson vorbeşte de „un sentiment de *încredere bazală”*, care „este o atitudine faţă de sine şi faţă de lume derivată din experienţa primului an de viaţa'[91]. încrederea bazală îi este inoculată copilului prin grija maternă adecvată pe care el o simte în cea mai timpurie perioadă din viaţa lui. Dacă totul merge bine, copilul va câştiga încredere în ei însuşi şi în lume. Animalul sau pomul magic constituie imaginea, întruchiparea, reprezentarea

exteriorizată a încrederii funciare. E moştenirea pe care o mamă bună o va transmite copilului şi care va rămâne cu el apărându-l şi susţinându-l în cele mai grele situaţii.

În poveştile în care mama vitregă omoară animalul, dar nu reuşeşte s-o priveze pe Cenuşăreasă de ceea ce îi asigură tăria interioară, ni se sugerează că pentru a reuşi să facem faţă vieţii trebuie să ştim că tot ceea ce există în realitate este mai puţin important decât ceea ce se petrece în mintea noastră. Ceea ce face viaţa suportabilă chiar şi în cele mai disperate circumstanţe este imaginea mamei bune pe care am internalizat-o, aşa încât dispariţia simbolului exterior nu mai contează[92].

Unul dintre mesajele explicite desprinse din diversele poveşti ale *Cenuşăresei* este că vom greşi dacă ne vom crampona de ceva din lumea exterioară pentru a reuşi în viaţă. Toate eforturile surorilor vitrege de a-şi atinge scopul prin mijloace externe se dovedesc zadarnice – hainele alese şi pregătite cu grijă, înşelăciunea prin care caută să-şi potrivească picioarele în încălţări. Doar fiind cinstit cu tine însuţi, asemeni Cenuşăresei, poţi izbândi în final. Aceeaşi idee este comunicată prin apariţia mamei sau a animalului, iară ca ei să fie chemaţi. Este şi corect din punct de vedere psihologic, fiindcă o data ce am căpătat încrederea bazală, nu avem nevoie de nimic din exterior pentru câştigarea unei siguranţe interioare şi a certitudinii propriei noastre valori – tot astfel cum nimic din exterior nu poate compensa lipsa încrederii bazale dacă nu a fost dobândită în primii ani ai copilăriei. Cei care n-au avut şansa de a dobândi încrederea bazală la începutul vieţii o pot obţine doar graţie unor transformări interioare ale structurii minţii şi personalităţii lor, niciodată prin lucruri exterioare, care doar în aparenţă sunt bune.

Imaginea transmisă de un pom care creşte dintr-o crenguţă, cea a oaselor de viţel sau a cenuşii este a unei entităţi complet diferite care evoluează din mama originară sau din interacţiunea cu ea. Imaginea pomului

este în special potrivită, pentru că presupune creşterea, fie că e vorba de smochinul Pisicii Cenuşărese, fie de crenguţa de alun. Se indică astfel ca simpla internalizare a imaginii mamei din trecut este suficientă. Pe măsură ce copilul creşte, această mamă internalizată trebuie să sufere schimbări, asemeni lui. Este un proces de dematerializare similar aceluia prin care copilul o sublimează pe mama reală într-un sentiment de încredere bazală.

În *Cenuşăreasa* Fraţilor Grimm, toate acestea sunt şi mai rafinate. Procesele interioare ale Cenuşăresei încep cu jelirea disperată a mamei, simbolizată de existenţa în cenuşă. Dacă ar fi rămas blocată acolo, nu s-ar fi produs nici o evoluţie interioară. Doliul este necesar ca tranziţie pentru continuarea vieţii fără persoana iubită; dar pentru supravieţuire trebuie transformat în ceva pozitiv: plăsmuirea unei reprezentări interioare a ceea ce a fost pierdut în realitate. O astfel de entitate interioară va rămâne veşnic neatinsă în sinea noastră, indiferent de ce se întâmplă în realitate. Plânsul Cenuşăresei deasupra ramurii răsădite arată că amintirea mamei moarte e vie; dar, pe măsură ce pomul creşte, creşte şi mama interiorizată în Cenuşăreasă.

Rugăciunile Cenuşăresei rostite deasupra copacului traduc speranţele pe care le nutreşte. Rugăciunile cer ceva ce sperăm că se va întâmpla: încrederea bazală se reafirmă după ce şocul adversităţii s-a atenuat; această încredere restaurează în noi speranţa ca lucrurile vor merge din nou bine pentru noi, ca în trecut. Mica pasăre albă care apare în urma rugăciunilor Cenuşăresei este mesagera Ecleziastului: „Păsările cerului pot să ducă un cuvânt şi neamul celor înaripate să dea vorba ta pe faţa”. Pasărea albă este uşor identificabilă cu spiritul mamei instilat în copil prin grija maternă pe care i-a ara- tat-o; este spiritul care a fost de la început răsădit în copil ca încredere bazală. Astfel, devine spiritul copilului, care îl va susţine în toate

încercărilor majore, dându-i speranţa în viitor şi puterea de a-şi iauri o viaţă buna pentru sine.

Fie că recunoaştem conştient sau nu întreaga semnificaţie a ceea ce este exprimat simbolic prin imaginea Cenuşăresei care cere în dar o crenguţă de copac, plantând-o şi cultivând-o cu lacrimile şi rugăciunile ei, pentru ca apoi micuţa pasăre să apară deasupra pomului ori de câte ori Cenuşăreasa are nevoie de ea, acest aspect al poveştii ne impresionează pe toţi şi reacţionăm, cel puţin în preconştient, la această semnificaţie. Este o imagine frumoasă şi puternică, chiar mai semnificativă şi mai educativă pentru un copil care abia începe să internalizeze ceea ce înseamnă părinţii pentru el. Este la fel de semnificativă pentru băieţi ca şi pentru fete, pentru că internalizarea mamei – sau a încrederii bazale – constituie un fenomen mental important indiferent de sex. Eliminând copacul şi înlocuindu-l cu o zână care apare brusc din eter, Perrault a lipsit basmul de una dintre cele mai profunde semnificaţii.

Cenuşăreasa Fraţilor Grimm îi comunică într-un mod foarte subtil copilului că, oricât de îngrozitor s-ar simţi pe moment – din cauza rivalităţii fraterne sau din orice altă cauză –, dacă îşi sublimează nefericirea şi tristeţea, aşa cum face Cenuşăreasa plantând şi cultivând pomul cu ajutorul emoţiilor ei, va putea să aranjeze singur lucrurile aşa încât viaţa lui în lume să devină şi ea mai bună.

În povestea Fraţilor Grimm, imediat după ce ni s-a spus despre pom şi mica pasare albă care-i împlineşte dorinţele Cenuşăresei, aflam că regele a poruncit organizarea unei serbări de trei zile pentru ca fiul lui să-şi aleagă o mireasă. Cenuşăreasa se roagă să fie lăsată sa meargă şi ea. În ciuda refuzului, continuă să implore. În cele din urmă, mama vitregă îi spune că a vărsat o farfurie de linte în cenuşă; dacă o va culege bob cu bob

de acolo în două ore, Cenuşăreasa va avea voie să meargă la bal.

Aceasta este una dintre sarcinile aparent imposibile pe care eroii de basm trebuie să le îndeplinească. în versiunile orientale ale *Cenuşăresei*, ea trebuie să toarcă; în unele poveşti occidentale, să cearnă seminţe[93]. La prima vedere, avem de-a face cu un alt exemplu al abuzurilor Ia care este supusă. Dar, atunci când Cenuşăresei i se cere să îndeplinească o sarcină grea – după transformările radicale din viaţa ei şi având un ajutor magic în mica pasăre albă care îi împlineşte dorinţele, chiar înainte de a merge la bal –, acest detaliu sugerează că, înainte să merite un final fericit, Cenuşăreasa trebuie sa treacă prin dificultăţi. Cu ajutorul păsărilor pe care le cheamă în ajutor, Cenuşăreasa poate să termine de ales lintea, doar pentru ca mama vitregă să repete porunca, de data aceasta de două ori mai dificilă: trebuie să aleagă într-o oră două farfurii de linte aruncate în cenuşă. Din nou, cu ajutorul păsărilor, Cenuşăreasa reuşeşte să ducă treaba la bun sfârşit, însă mama vitregă tot nu-i dă voie să meargă la bal, în ciuda promisiunilor anterioare.

Ceea ce i se cere Cenuşăresei pare lipsit de sens – de ce să arunci două farfurii de linte în cenuşă, doar ca să le culegi din nou? Mama vitregă este convinsă că acest lucru e imposibil, degradant, absurd. Dar Cenuşăreasa ştie că poţi obţine ceva bun din orice dacă îi poţi da un sens, chiar şi din scor- monitul în cenuşă. Acest detaliu al poveştii îl încurajează pe copil în convingerea că a sta în locuri modeste – a te juca în ţărână – poate avea o mare valoare, dacă ştii s-o înţelegi. Cenuşăreasa cheamă păsările în ajutor spunându-le să aleagă boabele bune de linte şi să le pună într-o ulcică, iar pe cele rele să le mănânce.

Falsitatea mamei vitrege, care nu-şi respectă în două rânduri promisiunea, este în acest fel pusă în

contrast cu înţelepciunea de care dă dovadă Cenuşăreasa, care ştie că trebuie ales răul de bine. După ce a transformat spontan corvoada într-o problemă morală a binelui contra răului, eliminând răul, ea merge la mormântul mamei şi roagă alunul să „presare aur şi argint” peste ea. Pasărea îi aruncă o rochie de aur şi argint, iar prima şi a doua oară câte o pereche de conduri împodobiţi cu mătase şi argint. A treia oară, perechea de conduri e din aur.

Şi în povestea lui Perrault Cenuşăreasa trebuie să îndeplinească o corvoadă înainte de a putea pleca la bal. După ce zâna a asigurat-o că va merge, îi porunceşte Cenuşăresei să-i aducă un dovleac din grădină. Deşi nu înţelege de ce, Cenuşăreasa se supune. Dar zâna e cea care scobeşte dovleacul transformându-l într-o caleaşca. După care îi spune să deschidă o capcană de şoareci şi transformă cei şase şoareci prinşi acolo în şase cai. Un şobolan devine vizitiu. Apoi, Cenuşăreasa trebuie să prindă şase şopârle, care devin lacheii ei. Zdrenţele ei sunt transformate în haine frumoase şi primeşte condurii de sticlă. Astfel echipată, Cenuşăreasa pleacă la bal, dar mai întâi i se atrage atenţia să se întoarcă înainte de miezul nopţii, pentru că atunci toate îşi vor recăpăta forma originală.

Condurii de sticlă şi dovleacul devenit caleaşcă sunt invenţia lui Perrault, nu există nici un indiciu al lor în alte versiuni, doar în varianta lui şi în cele care s-au inspirat din ea. Marc Soriano vede în aceste detalii o ironizare a ascultătorului care ia povestea în serios, dar şi ironia cu care Perrault îşi tratează subiectul: dacă Cenuşăreasa se poate transforma într-o prinţesă frumoasă, atunci şi şobolanul şi şoarecii pot deveni cai şi vizitiu*.

Ironia este parţial rezultatul unor gânduri inconştiente; iar larga acceptare a detaliilor lui Perrault poate fi explicată doar prin faptul că ating o coardă

sensibilă în ascultător. Obligaţia de a păstra ce e mai bun din propriul trecut; de a cultiva un simţ al moralităţii; de a rămâne fidel propriilor valori în ciuda adversităţilor; de a nu-ţi permite să te laşi înfrânt de răutatea şi ticăloşia altora – toate acestea sunt atât de evidente în *Cenuşăreasa,* încât Perrault nu putea să rămână imun la ele. Concluzia poate fi că el se opune în mod deliberat acestei influenţe. Ironia lui invalidează îndemnul poveştii de a ne transforma prin intermediul proceselor interioare. El ridiculizează ideea că aspiraţia spre ţeluri superioare ne permite să depăşim condiţiile umile ale existenţei noastre exterioare[95]. Perrault reduce *Cenuşăreasa* la o fantezie drăguţă, fără implicaţii pentru noi. Şi aşa vor mulţi oameni sa vadă povestea, ceea ce explică vasta acceptare a acestei versiuni.

Deşi acest lucru ar putea explica maniera în care Perrault a prelucrat vechea poveste, nu explică şi detaliile specifice pe care le-a inventat el în funcţie de înţelegerea lui conştientă şi inconştientă a poveştii şi pe care noi le acceptăm din acelaşi motiv. Contrar tuturor versiunilor în care Cenuşăreasa este obligată să trăiască în cenuşă, doar la Perrault ea *alege* s-o facă. Asta o transformă în copilul prepuber care încă nu şi-a

' în ceea ce priveşte şopârlele, Soriano ne reaminteşte expresia franceză „leneş ca o şopârlă", ceea ce explică de ce Perrault va fi ales aceste animale pentru a fi transformate în lachei, a căror lenevie era subiectul multor glume[1*4].

reprimat dorinţa de a se murdări zdravăn; şi care încă n-a dobândit o aversiune faţă de animalele mici ca şobolanii, şoarecii şi şopârlele; şi care scobeşte un bostan imaginân- du-şi că e o caleaşca frumoasă. Şoarecii şi şobolanii trăiesc în unghere murdare şi fură alimente, ceea ce-i place şi unui copil să facă. în inconştient, ei stârnesc şi asocieri cu falusul, indicând apropierea de maturitate şi interesul pentru sexualitate. Indiferent de conotaţiile falice, transformarea unor animale atât de neînsemnate, dacă nu dezgustătoare, în cai şi vizitiu

reprezintă o sublimare. Aşadar acest detaliu este corect cel puţin în două privinţe: desemnează compania cultivată de Cenuşăreasă în timpul stadiului umil petrecut în preajma cenuşii, dacă nu chiar interesele ei falice; şi pare normal ca aceste interese să fie sublimate pe măsură ce ea se maturizează – adică se pregăteşte pentru prinţ.

Versiunea lui Perrault face *Cenuşăreasa* mai acceptabilă pentru înţelegerea noastră conştientă şi inconştientă. Conştient, vrem sa acceptăm ironia care reduce povestea la o fantezie drăguţă fără un conţinut serios, din moment ce ne scuteşte de obligaţia implicită de a rezolva problema rivalităţii fraterne şi de sarcina de a internaliza entităţi din primii ani de viaţă, pentru ca apoi să ne comportăm în concordanţă cu standardele morale ale acestora. Inconştient, detaliile adăugate de Perrault par convingătoare datorită propriilor noastre experienţe uitate, din vremea copilăriei, deoarece ele sugerează că, pentru a deveni maturi, trebuie să transformăm şi să sublimăm fascinaţia timpurie faţă de comportamentul instinctual, fie că e vorba de atracţia ţără- nei sau a obiectelor falice.

Cenuşăreasa lui Perrault merge la bal într-o caleaşcă trasă de şase cai şi însoţită de şase lachei – de parcă balul ar avea loc la Versailles, în vremea lui Ludovic al XIV-lea – şi trebuie să se întoarcă înainte de miezul nopţii, când îşi va recăpăta înfăţişarea modestă. însă a treia noapte ea nu dă importanţa cuvenită trecerii timpului şi, grăbita să plece înainte ca vraja să se destrame, pierde un condur de sticlă. „Străjile de la porţile palatului au fost întrebate dacă n-au văzut o prinţesă; au răspuns că n-au văzut plecând decât o fată prost îmbrăcată care arăta mai mult a ţărăncuţă decât a doamnă.”

în basmul Fraţilor Grimm, Cenuşăreasa poate rămâne la bal cât pofteşte. Când pleacă, o face cu un

scop, nu pentru că e nevoită. La plecare, prinţul încearcă s-o însoţească, dar ea dispare de lângă el în prima noapte. „Fiul regelui a aşteptat până ce a venit tatăl ei, căruia i-a spus că o fată ciudată dispăruse în porumbar. «Să fie oare Cenuşăreasa?», s-a gândit bătrânul şi a trebuit sa i se aducă un topor şi o daltă ca să despice porumbarul în două; dar n-au găsit pe nimeni înăuntru." între timp, Cenuşăreasa reuşeşte să scape şi să se schimbe în hainele murdare. A doua zi, lucrurile se repetă, doar că de data asta Cenuşăreasa se ascunde în crengile unui păr. A treia noapte, prinţul pune servitorii să acopere treptele cu smoală, aşa că, atunci când Cenuşăreasa fuge, un condur îi rămâne înţepenit pe o treaptă.

Există variaţiuni ale poveştii în care Cenuşăreasa preia iniţiativa în a se lăsa recunoscută, nu aşteaptă pasiv. în una dintre ele prinţul îi oferă un inel, iar ea îl pune în aluatul unei prăjituri pe care o va coace pentru el; şi el se va căsători doar cu fata pe al cărei deget se va potrivi inelul.

De ce merge Cenuşăreasa de trei ori la bal pentru a se întâlni cu prinţul doar ca să fugă de el şi sa se întoarcă la locul ei modest? Cum se întâmplă deseori în basm, comportamentul repetat de trei ori reflectă poziţia copilului faţă de părinţi şi căutarea adevăratei sale identităţi în timp ce oscilează între convingerea iniţială că este cel mai important element al treimii şi teama, apărută mai târziu, că ar putea fi cel mai neînsemnat. Adevărata identitate nu e câştigată prin cele trei repetări, ci printr-o altă încercare la care au condus acestea – potrivirea pantofului.

La suprafaţă, fuga Cenuşăresei de prinţ ne spune că ea vrea să fie aleasă pentru cine este în realitate, şi nu pentru înfăţişarea ei splendidă. Numai atunci când iubitul o va vedea în condiţia ei precară şi totuşi o va dori, va fi a lui. Dar pentru asta ar fi de ajuns o singură noapte şi pierderea condurului. La un nivel mai profund, repetarea

vizitelor la bal simbolizează ambivalenţa tinerei care vrea să se implice afectiv şi sexual, dar în acelaşi timp îi este teamă s-o facă. Este o ambivalenţa reflectată şi în tatăl care se întreabă dacă nu cumva frumoasa fată este fiica lui, Cenuşăreasa, dar nu ascultă de vocea instinctului. Prinţul, ca şi cum şi-ar da seama ca n-o poate câştiga dacă rămâne legată emoţional de tată într-o relaţie oedipiană, n-o caută el însuşi în ascunzişuri, ci îl roagă pe tata s- o facă pentru el. Numai dacă tatăl îi va da de înţeles că e gata să-şi elibereze fata din legăturile cu el, ea se va simţi pregătită să-şi transfere dragostea heterosexuală de la obiectul imatur (tatăl) către obiectul matur – viitorul soţ. Distrugerea ascunzişurilor Cenuşăresei – porumbarul şi părul – de către tată demonstrează că el este gata s-o lase în seama prinţului. Dar eforturile lui nu vor avea rezultatul scontat.

La un cu totul alt nivel, porumbarul şi părul reprezintă obiectele magice care au susţinut-o pe Cenuşăreasă până în acest moment. Primul este locuinţa unor păsări, ca acelea care au ajutat-o să aleagă lintea cea bună – substitute ale păsării albe din pomul care i-a furnizat straiele alese, inclusiv condurii. Iar părul aminteşte de celălalt pom, alunul care a crescut pe mormântul mamei. Cenuşăreasa trebuie să renunţe la credinţa şi dependenţa de ajutorul magic al obiectelor dacă vrea să trăiască adaptată 1a realitate. Tatăl pare să înţeleagă asta, aşa că îi distruge ascunzişurile: ea nu mai poate *nici* să se ascundă în cenuşă, dar nici să se refugieze de realitate în locuri magice. De acum înainte Cenuşăreasa nu va mai trăi mult sub statutul ei adevărat, dar nici mult deasupra lui.

Cox, pe urmele lui Jacob Grimm, menţionează un vechi obicei german în care ginerele îi oferă miresei un pantof, ca semn al uniunii lor[%]. Dar acest lucru nu explică de ce potrivirea unui pantof de aur decide care este mireasa de drept în vechea poveste chineză, iar în basmul

lui Perrault, potrivirea unui condur de sticlă. Pentru ca testul să funcţioneze, încălţămintea trebuie să fie un condur care nu se întinde, altfel i se va potrivi unei alte fete, cum ar fi surorile vitrege. Subtilitatea lui Perrault transpare în faptul ca a ales sticla ca material din care e făcut condurul pentru că nu se întinde şi se sparge relativ uşor.

Un receptacul minuscul în care o parte a corpului poate să alunece şi să se potrivească perfect poate fi interpretat ca un simbol al vaginului. Ceva fragil şi care nu se întinde ne poate aminti de himen; iar ceea ce poate fi cu uşurinţă pierdut la finalul unui bal, când iubitul încearcă să-şi ţină strâns iubita, pare o imagine potrivită pentru virginitate, în special dacă bărbatul întinde o capcană – smoala de pe scări – pentru a o captura pe fată. Fuga Cenuşăresei de această situaţie poate fi interpretată ca un efort de a-şi proteja virginitatea.

În povestea lui Perrault, porunca mamei vitrege ca ea să fie acasă la o anumită oră, altminteri lucrurile vor lua o întorsătură grava, este similară cu pretenţia unui părinte ca fiica să nu stea în oraş până noaptea târziu, din cauza a ceea ce s-ar putea întâmpla dacă nu se întoarce acasă. Multitudinea de versiuni ale *Cenuşăresei* în care ea dispare pentru a nu fi cucerită de un tată „denaturat” confirmă ideea că fuga de la bal e motivată de dorinţa de a se proteja împotriva unui viol sau de a nu se lăsa în voia pornirilor. În acelaşi timp, îl obligă pe mire s-o caute în casa tatălui, o paralelă a obiceiului prin care ginerele vine să ceară mâna viitoarei mirese. În timp ce în *Cenuşăreasa* lui Perrault un curtean încearcă să vadă dacă i se potriveşte condurul, iar în povestea Fraţilor Grimm însuşi prinţul îi înmânează Cenuşăresei condurul pe care ea îl încalţă, în multe alte poveşti prinţul e cel care îi potriveşte cu mâna lui piciorul în condur. Gestul poate fi comparat cu introducerea inelului pe deget de

către mire, parte importantă a ceremoniei de căsătorie, un simbol al legăturii celor doi de acum înainte.

Toate acestea sunt uşor de înţeles. Ascultând povestea, ai senzaţia că potrivirea condurului este o logodnă, iar Cenuşăreasa, în mod limpede, este o mireasă fecioară. Orice copil ştie că mariajul implică sex. în trecut, când mult mai mulţi copii trăiau în apropierea animalelor, ştiau că sexul înseamnă introducerea organului sexual masculin în cel feminin, iar copilului din zilele noastre i se comunică acest lucru de către părinţi. Cu toate acestea, ţinând cont de interpretarea temei majore a poveştii, rivalitatea fraternă, există şi alte sensuri simbolice posibile ale potrivirii condurului preţios în piciorul cuvenit.

Rivalitatea fraternă constituie subiectul *Cenuşăresei,* la fel ca în multe alte basme. în majoritatea, rivalitatea există aproape întotdeauna între copiii de acelaşi sex. Dar în viaţa adevărată, de cele mai multe ori, cea mai crâncenă rivalitate între copiii unei familii este cea dintre soră şi frate.

Discriminarea de care suferă femeile atunci când sunt comparate cu bărbaţii este o poveste de când lumea, în prezent contestată. Ar fi ciudat dacă această discriminare n-ar crea şi gelozie, şi invidie între surorile şi fraţii dintr-o familie. Publicaţiile psihanalitice abundă în exemple de fete invidioase pe aparatul sexual al băieţilor; „invidia de penis" de către o fată sau femeie este un concept familiar de o vreme încoace. Mai puţin cunoscut este faptul că o astfel de invidie nu se manifestă nicidecum într-o singură direcţie; băieţii sunt şi ei foarte invidioşi pentru ceea ce posedă fetele: sânii şi capacitatea de a avea copii[97].

Fiecare sex e gelos pe posesiunile sexului opus, în timp ce amândurora le place şi sunt mândre de ceea ce le aparţine – statut, rol social sau organe sexuale. Deşi această situaţie poate fi observată cu uşurinţă şi

reprezintă o imagine corectă a realităţii, nu este, din păcate, larg acceptată şi recunoscută. (într-o anumită măsură, este vina accentului exclusiv pus de psihanaliza timpurie pe „invidia de penis» de către fete, ceea ce se explică prin faptul că pe vremea aceea majoritatea tratatelor de specialitate erau scrise de către bărbaţi care nu analizau propria lor invidie faţă de femei. însă astăzi celălalt aspect este oglindit în scrierile unor femei mândre de sexul lor.)

Cenuşăreasa, care mai mult ca oricare poveste se ocupă de subiectul rivalităţii fraterne, ar fi un basm ciudat de deficitar dacă n-ar ilustra într-un fel sau altul rivalitatea dintre băieţi şi fete generată de deosebirile fizice dintre ei. în spatele acestei invidii sexuale stă teama sexuală, aşa-numita „angoasă de castrare", ideea că o parte a anatomiei cuiva lipseşte, în mod *deschis*, *Cenuşăreasa* consemnează doar rivalitatea dintre fete; dar oare nu există acolo şi nişte aluzii *ascunse* la alte emoţii, mult mai reprimate şi mai profunde?

Deşi fetele şi băieţii suferă în mod egal de „angoasa de castrare", sentimentele pe care le încearcă nu sunt aceleaşi. Ambele sintagme, „invidia de penis" şi „angoasa de castrare", evidenţiază doar unul dintre multele şi complexele aspecte psihologice ale fenomenelor pe care le denumesc. Conform teoriei freudiene, complexul feminin al castrării se axează pe închipuirea că iniţial toţi copiii aveau penisuri şi că fetele le-au pierdut cumva pe ale lor (o posibilă pedeapsă pentru purtare rea), dar şi pe speranţa ulterioară că ar putea creşte la loc. Anxietatea paralelă a băiatului este că, din moment ce tuturor fetelor le lipsesc penisurile, acest lucru nu poate fi explicat decât prin faptul că şi le-au pierdut, iar lui îi este teamă că i s-ar putea întâmpla acelaşi lucru. Fata care experimentează angoasa de castrare se foloseşte de multe şi variate strategeme pentru a-şi proteja respectul de sine de o asemenea

deficienţă imaginată; printre acestea se numără şi fantasmele inconştiente că şi ea ar avea un organ similar.

Pentru a înţelege gândurile şi sentimentele inconştiente care au putut duce la conceperea unui condur mic şi frumos ca element central al *Cenuşăresei* şi, mai important, reacţiile inconştiente la acest simbol, care îl fac atât de convingător încât *Cenuşăreasa* este unul dintre cele mai iubite basme, trebuie să acceptăm că este posibil ca numeroase alte atitudini psihologice diferite, chiar contradictorii, să fie legate de pantof ca simbol.

Un incident foarte straniu care are loc *în* majoritatea versiunilor *Cenuşăresei* este cel al mutilării propriilor lor picioare de către surorile vitrege pentru a putea încalţa condurul. Deşi Perrault a exclus acest episod din povestea sa, conform lui Cox el este comun tuturor celorlalte versiuni, cu excepţia celor derivate din versiunea lui Perrault şi altor câteva. Acest incident poate fi interpretat ca o expresie simbolică a unor aspecte ale complexului feminin al castrării.

Viclenia încercată de surorile vitrege prin mutilarea picioarelor este ultima barieră spre un final fericit; ea precedă imediat descoperirea Cenuşăresei de către prinţ. Pentru ultima oară surorile vitrege, cu ajutorul activ al mamei lor, încearcă să-i ia prin înşelătorie Cenuşăresei ceea ce-i aparţine de drept. încercând să încalţe condurul, ele îşi mutilează picioarele. în versiunea Fraţilor Grimm, piciorul surorii mai mari nu poate încăpea în condur din cauza degetului mare. Aşa că mama ei îi dă un cuţit şi îi spune să-l reteze pentru că, devenind regină, nu va mai trebui să meargă pe jos. Fata face ce i s-a spus, îşi bagă piciorul în condur şi merge la prinţul care o ia cu el. în timp ce trec pe lângă mormântul mamei Cenuşăresei, doi porumbei albi din alunul sădit îi atrag atenţia: „Uite, sânge în condur: conduru-i mult prea mic; iar mireasa adevărată stă acasă

şi aşteaptă”. Prinţul se uită şi vede sângele prelingându-se din pantof. O aduce pe sora vitregă înapoi acasă. Cealaltă soră încearcă pantoful, dar nu-i încape călcâiul prea mare. Mama îi spune să şi-l taie şi aceeaşi secvenţă se repetă, inclusiv cântul păsărelelor, în alte versiuni, în care există doar o mireasă impostoare, ea îşi taie fie călcâiul, fie degetul, sau ambele. în *Rashin Coatie* mama e cea care execută operaţia.

Episodul acesta întăreşte impresia creată înainte despre mârşăvia surorilor vitrege, care dovedesc ca nu se dau în lături de la nimic ca s-o înşele pe Cenuşăreasă şi să-şi atingă scopul. în mod evident, comportamentul lor contrastează strident cu al Cenuşăresei, care nu doreşte să-şi câştige fericirea decât prin propriile-i merite. Ea refuză să fie aleasă pe considerentul unei aparenţe create prin magie şi face totul ca prinţul s-o vadă în zdrenţe. Surorile vitrege se bazează pe înşelătorie, care le duce la mutilare – un subiect reluat în finalul poveştii, când două păsări albe le scot ochii cu ciocul. Dar acesta este un detaliu de o violenţă şi o cruzime extraordinare, astfel încât trebuie să fi fost inventat pentru un motiv specific, deşi probabil inconştient. Automutilările sunt rare în basme, spre deosebire de mutilările produse de alţii, care apar adesea ca pedeapsă sau din alt motiv.

Când *Cenuşăreasa* a fost inventată, stereotipul comun îl constituia contrastul dintre mărimea trupului masculin şi delicateţea celui feminin, iar piciorul mic îi conferea Cenuşăresei o feminitate sporită. Picioarele atât de mari încât nu intră în condur le fac pe surorile vitrege mult mai masculine decât Cenuşăreasa – ca atare, mai puţin atractive. Disperate să pună mâna pe prinţ, surorile nu se dau în lături de la nimic care să le transforme în nişte fete gingaşe.

Eforturile lor de a-l păcăli pe prinţ prin automutilare sunt descoperite datorită sângerării. Au încercat să devină mai feminine retezându-şi o porţiune

din corpul lor; sângerarea este o consecinţă a acestui act. Ele se angajează într-o auto- castrare simbolică pentru a-şi dovedi feminitatea; sângerarea din locul în care s-a produs autocastrarea poate fi o altă dovadă a feminităţii lor, putând reprezenta menstruaţia.

Fie că automutilarea sau mutilarea săvârşită de mamă este sau nu un simbol inconştient al castrării pentru a se debarasa de un penis imaginat; fie că sângerarea este sau nu simbol al menstruaţiei, povestea ne spune că eforturile surorilor vitrege au fost sortite eşecului. Păsările atrag atenţia asupra sângerării care dovedeşte ca nici una dintre surori nu este mireasa îndreptăţită. Cenuşăreasa este mireasa feciorelnică; în inconştient, fata care încă n-a avut prima menstruaţie este mai clar virginală decât una care a sângerat deja. Iar fata care îngăduie ca sângerarea să-i fie observată, mai ales de un bărbat – ca surorile vitrege care n-au cum să-şi ascundă picioarele sângerânde –, nu este numai vulgară, ci şi, în mod cert, mai puţin virginală decât cea care nu sângerează. Aşadar, acest episod, la un alt nivel inconştient de înţelegere, pare să contrasteze virginitatea Cenuşăresei cu absenţa acesteia la surorile vitrege.

Condurul, element central în *Cenuşăreasa* şi cel care decide soarta fetei, este un simbol extrem de complex. Probabil a fost inventat dintr-o varietate de gânduri oarecum inconştiente şi, în consecinţă, evocă o diversitate de reacţii inconştiente în ascultător.

Pentru mintea conştientă, un obiect cum este condurul reprezintă doar atât – în timp ce în această poveste poate reprezenta simbolic, pentru inconştient, un vagin sau idei legate de vagin. Basmele se adresează atât minţii conştiente cât şi celei inconştiente, ceea ce le face mai artistice, mai captivante şi mai convingătoare. Astfel, obiectele folosite în ele trebuie să fie adecvate la nivelul vizibil, conştient, provocând totodată asocieri total diferite de semnificaţiile lor conştiente. Condurul mic şi

piciorul care i se potriveşte, şi un altul mutilat care nu se potriveşte, sunt imagini convingătoare pentru mintea noastră conştientă.

În *Cenuşăreasa* piciorul delicat şi frumos exercită o atracţie sexuala inconştientă, dar în conjuncţie cu un condur frumos şi preţios (de exemplu, din aur) în care piciorul se potriveşte confortabil. Acest element al *Cenuşăresei* există şi ca basm de sine stătător, consemnat de Strabon, mult mai vechi decât povestea chineză. Este vorba de sandaua pe care un vultur i-o fură frumoasei curtezane Rodopis, apoi o scapă dinaintea faraonului. Faraonul este atât de impresionat de sanda încât întregul Egipt e cercetat pentru descoperirea posesoarei, care să i devină soţie[98]. Această poveste sugerează ca în Egiptul antic, ca şi astăzi, în anumite circumstanţe condurul unei femei, ca simbol a ceea ce este cel mai dezira- bil într-o femeie, stârneşte dragostea unui bărbat din motive profund inconştiente.

Din moment ce vreme de doua mii de ani – aşa cum vedem din povestea lui Strabon –, în poveşti foarte îndrăgite din întreaga lume, condurul feminin a fost acceptat ca o soluţie de basm la problema găsirii miresei potrivite, înseamnă că există un motiv temeinic pentru asta. Dificultatea analizării semnificaţiei inconştiente a condurului ca simbol pentru vagin este aceea că, deşi atât femeile cât şi bărbaţii reacţionează la această semnificaţie simbolică, nu o fac în aceeaşi manieră*.

' O mare varietate de date folclorice confirmă ideea că un condur poate servi ca simbol pentru vagin. Rooth, citându-l pe Jameson,

Aceasta este subtilitatea, dar şi complexitatea şi ambiguitatea acestui simbol şi explică farmecul emoţionai exercitat asupra ambelor sexe, deşi din motive diferite. Ceea ce nu e atât de surprinzător, pentru că vaginul şi ceea ce reprezintă el poartă semnificaţii diferite în funcţie de sexul individului; iar acest lucru este valabil mai ales până când cele două sexe ating deplina

maturitate sexuală şi personală, adică destul de târziu în viaţa.

în poveste, alegerea Cenuşăresei ca mireasă se bazează pe condur. Dacă s-ar fi bazat pe înfăţişare sau personalitate sau orice alt atribut, prinţul n-ar fi putut fi niciodată păcălit de surorile vitrege. Dar acestea au reuşit sa-l facă să plece cu fiecare dintre ele spre altar. Păsările vor trebui să-i spună că nici una nu e mireasa dorită, pentru că sângele se scurge din pantof. Astfel, nu atât potrivirea piciorului în condur a determinat cine este mireasa adevărată, ci sângerarea care a atras *atenţia asupra celor mincinoase*. Lucru pe care, se pare, prinţul n-a fost în stare să-l observe de unul singur, deşi cineva ar putea crede că era extrem de vizibil. El a reuşit să-şi dea seama numai după ce a fost avertizat.

Incapacitatea prinţului de a observa sângele din pantof indică o altă latură a angoasei de castrare, cea legată de sângerarea menstruală. Sângele care se prelinge din condur nu este decât o alta echivalare între condur şi vagin, dar acum vaginul sângerează ca în menstruaţie. Faptul că prinţul nu

notează ca, la populaţia Manchu, o mireasă trebuie să aducă papuci ca daruri pentru fraţii soţului, care, de *vreme* ce este practicată căsătoria în grup, devin partenerii ei sexuali de-a lungul căsătoriei. Aceşti conduri sunt împodobiţi cu *liert* /IHA, un termen vulgar pentru organele genitale femeieşti''„.

Jameson menţionează mai multe cazuri în care condurul este folosit ca simbol sexual în China, iar Aigremont oferă exemple de acest gen din Europa şi Orient[10]".

observă asta indică nevoia lui de se apăra împotriva angoaselor pe care i le-ar provoca sângele.

Cenuşăreasa este mireasa potrivită pentru că ea îl eliberează pe prinţ de aceste angoase. Piciorul ei intră uşor în frumosul condur, ceea ce arată ca un lucru delicat poate ascunde ceva preţios. Ea nu are nevoie să se mutileze; nu sângerează nici o parte a trupului ei. Retragerile repetate demonstrează că, spre deosebire de

surorile vitrege, ea nu este agresivă în sexualitatea ei şi aşteaptă răbdătoare să fie aleasă. Dar, odată aleasă, nu se mai abţine. încălţând condurul fără să aştepte ca prinţul s-o facă, ea îşi demonstrează iniţiativa şi capacitatea de a-şi hotărî propria soartă. Prinţul era extrem de anxios cu surorile vitrege, astfel încât nu observă ce se întâmplă. Dar se simte în deplină siguranţă cu Cenuşăreasa. Faptul că ea îi oferă această siguranţă o face mireasa potrivită.

Dar ce se poate spune despre Cenuşăreasă, în definitiv eroina acestei poveşti? Faptul că prinţul îi adoră condurul îi comunică, simbolic, că e îndrăgostit de feminitatea ei reprezentată de simbolul vaginului. Indiferent cum se simţea când trăia în cenuşă, Cenuşăreasa ştie că o astfel de persoană apare ca murdară şi vulgară. Există femei care se simt astfel în raport cu sexualitatea lor, iar altele se tem că bărbaţii simt asta despre sexualitate. De aceea Cenuşăreasa vrea să fie văzută şi sub această înfăţişare înainte ca el s-o aleagă, înmânându-i condurul să-l încalţe chiar ea, prinţul exprimă simbolic acceptarea ei aşa cum este, murdară şi înjosită.

Aici trebuie să ne amintim că pantoful de aur fusese dăruit de pasărea reprezentând spiritul mamei moarte pe care Cenuşăreasa a internalizat-o şi care a susţinut-o în încercările ei. Prinţul, înmânându-i condurul, îi oferă şi regatul, ca amân – două să fie cu adevărat ale ei. Simbolic, el îi oferă feminitatea sub forma unui condur-vagin: acceptarea de către bărbat a vaginului şi a dragostei femeii este validarea supremă a dezirabilităţii feminităţii ei. însă nimeni, nici măcar un prinţ de basm, nu poate oferi o astfel de acceptare – nici măcar dragostea lui nu poate face asta. Numai Cenuşăreasa însăşi îşi poate accepta în sfârşit propria feminitate, deşi dragostea prinţului o ajută. Acesta este şi sensul mai profund al poveştii atunci când ni se spune că

„şi-a scos piciorul din sabotul greu de lemn şi l-a vârât în condurul care i se potrivea de minune”.

În acest moment, ceea ce a fost o aparenţă împrumutată pentru bal devine Cenuşăreasa adevărată; ea e cea care preschimbă sabotul de lemn, aparţinând existenţei în cenuşă, într-un condur de aur.

În ceremonia condurului care semnifică logodna Cenuşăresei cu prinţul, el o alege pentru că, simbolic, ea este femeia necastrată care îl eliberează de angoasa de castrare, care ar interfera cu o relaţie matrimonială fericită. Ea îl alege pe el pentru că o apreciază în aspectele sexuale „murdare”, îi acceptă iubitor vaginul sub forma condurului şi aprobă atracţia ei pentru penisul simbolizat de piciorul mic potrivindu-se în condurul-vagin. De aceea prinţul îi aduce frumosul condur Cenuşăresei, iar ea şi-l introduce în picior – numai atunci când face asta e recunoscută ca mireasa potrivită. Dar în timp ce piciorul ei intră în condur ea îşi afirmă propria iniţiativă – şi ea va fi activă în relaţia lor sexuală; şi ea va iniţia unele episoade. Totodată, ea îi oferă asigurarea că are tot ce trebuie pentru asta şi că nu i-a lipsit niciodată nimic; are tot ce se potriveşte, aşa cum piciorul încape confortabil în condur.

O reflecţie asupra unui episod universal acceptat al ceremoniei nupţiale ar putea sprijini şi mai mult această idee. Mireasa întinde degetul spre mire ca acesta să-i pună inelul, împingerea unui deget prin cercul format din degetul mare şi arătătorul celeilalte mâini este o expresie vulgară a contactului sexual. Dar în ceremonia inelului ceva cu totul diferit este exprimat simbolic. Inelul, un simbol al vaginului, este oferit de mire miresei; în schimb, ea îi oferă degetul întins pentru ca el sa poată finaliza ritualul.

Multe gânduri inconştiente sunt exprimate în această ceremonie. Prin schimbul ritualic de inele, bărbatul exprimă faptul că doreşte şi acceptă vaginul – un lucru în privinţa căruia poate că mireasa îşi făcuse

griji precum şi dorinţa pe care ea ar putea-o simţi pentru un penis al ei. Prin punerea inelului pe deget, mireasa acceptă că de acum încolo soţului îi va aparţine într-o oarecare măsură vaginul ei, iar ei îi va aparţine în aceeaşi măsură penisul lui; astfel ea nu se va mai simţi frustrată că nu are unul propriu – ceea ce simbolizează sfârşitul angoasei de castrare; aşa cum s-a sfârşit şi a lui, prin însuşirea şi purtarea de acum a inelului. Condurul de *aur* pe care prinţul i-l înmânează Cenuşăresei pentru a-şi introduce piciorul poate fi interpretat ca o altă formă a acestui ritual pe care ne-am obişnuit să-l considerăm ca pe ceva automat, iară să ne mai gândim la semnificaţia simbolică, deşi este actul care pecetluieşte căsătoria.

Cenuşăreasa este povestea rivalităţii şi geloziei fraterne şi a felului în care pot fi controlate. Cea mai mare invidie şi gelozie sunt determinate de atributele sexuale pe care cineva le posedă, iar altcuiva îi lipsesc. Nu numai rivalitatea fraternă, dar şi cea sexuală este integrată şi depăşită în finalul poveştii. Ceea ce a început ca pură deposedare din cauza geloziei va sfârşi ca fericire deplină datorită iubirii care înţelege sursele acestei gelozii, le acceptă şi, astfel, le elimină.

Cenuşăreasa primeşte de la prinţul ei ceea ce credea că-i lipseşte, el asigurând-o, simbolic, că nu-i lipseşte nimic şi că va primi tot ceea ce doreşte să posede. Prinţul primeşte de la Cenuşăreasă asigurarea de care avea cel mai mult nevoie: că ea, după ce a dorit atâta vreme un penis, acceptă că numai el îi poate satisface această dorinţă. Este un act care simbolizează că n-a fost castrată de dorinţele ei şi nu doreşte să castreze pe nimeni; deci el n-are de ce sa se teamă că i se va întâmpla aşa ceva. Ea primeşte de la el lucrul de care are cea mai mare nevoie; el primeşte de la ea lucrul de care are cea mai mare nevoie. Motivul condurului serveşte la liniştirea angoaselor inconştiente ale bărbatului şi la satisfacerea dorinţelor inconştiente ale

femeii. Acest lucru le permite amândurora să atingă satisfacţia deplină în relaţiile sexuale conjugale. Cu ajutorul acestui motiv, povestea iluminează inconştientul ascultătorului despre ceea ce implică sexul şi căsătoria.

Copilul al cărui inconştient va reacţiona la sensul ascuns al poveştii, băiat sau fată, va înţelege mai bine ce se ascunde în spatele sentimentelor de gelozie şi al angoasei că el ar putea sfârşi privat de ceva. în acelaşi timp, îşi va forma o oarecare idee despre angoasa iraţională care poate sta în calea unei relaţii sexuale fericite şi despre ceea ce este necesar pentru a stabili o astfel de relaţie. Dar povestea îl asigură pe copil şi că, asemeni eroilor din basm, va fi capabil să-şi controleze angoasele şi, în ciuda tuturor obstacolelor, va avea şansa unui deznodământ fericit.

Finalul fericit ar fi incomplet fără pedepsirea adversarilor. însă nici Cenuşăreasa, nici prinţul nu vor administra pedeapsa. Păsările care au ajutat-o pe Cenuşăreasă să separe binele de rău, alegând lintea, desăvârşesc acum distrugerea iniţiată chiar de surorile vitrege: le ciugulesc ochii. Mutilarea simbolizează orbirea judecăţii lor atunci când au crezut că pot aspira la mărire înjosindu-i pe alţii; când şi-au pus speranţele în aparenţe; şi mai ales când au crezut că fericirea sexuală poate fi atinsă prin (auto)castrare.

Pentru a sonda semnificaţia pentru inconştient a caracteristicilor celor mai iubite basme, trebuie luate în consideraţie conotaţiile sexuale. Analizându-le, mi-e teamă că am procedat împotriva sfatului poetului: „Păşeşte cu grijă, căci păşeşti pe visele mele”[101]. însă visele au început să-şi reveleze importanţa numai după ce Freud a îndrăznit să sondeze straturile multiple ale gândurilor inconştiente cu un substrat evident sexual ascunse sub aparenţe inocente. Odată cu influenţa exercitată de Freud, visele noastre au devenit mult mai problematice – mult mai supărătoare şi mai dificile când

ne raportăm la ele. Dar ele constituie şi calea regală spre mintea inconştientă, permiţându-ne să ne facem o nouă impresie asupra noastră şi a naturii umanităţii noastre.

Copilul care se delectează cu *Cenuşăreasa* va reacţiona în general la una sau alta dintre semnificaţiile de suprafaţă. Dar, în diferite momente ale evoluţiei lui spre înţelegerea propriei fiinţe, în funcţie de ce anume este problematic pentru el, va pricepe la nivel inconştient unul dintre sensurile ascunse ale poveştii, indicat de vreun detaliu semnificativ[102].

În mod direct, povestea îl ajuta pe copil să accepte rivalitatea fraternă ca pe ceva normal în viaţă şi îl asigură că nu are de ce să-i fie teamă că va fi distrus de efectele ei; dimpotrivă, dacă aceşti fraţi n-ar fi atât de răutăcioşi cu el, el n-ar putea niciodată câştiga atât de triumfal în final. Mai mult, îl asigură pe copil că, dacă a fost vreodată considerat murdar şi necivilizat, era vorba doar de un stadiu temporar, iară nici o consecinţă negativă asupra viitorului. Mai avem de-a face şi cu alte lecţii morale evidente: că aparenţele nu reflectă valoarea interioară a unei persoane; că dacă eşti sincer şi corect cu tine însuţi vei avea câştig de cauză asupra celor care pretind să fie ceea ce nu sunt; şi că virtutea va fi recompensată, iar ticăloşia pedepsită.

Afirmate deschis, dar nu atât de uşor de recunoscut, sunt şi sfaturile conform cărora pentru a ne dezvolta personalitatea la maximum este necesară o muncă dificilă de deosebire a răului de bine, aşa cum era alegerea lintei. Chiar şi din aspectele derizorii ale vieţii, precum cenuşa, pot fi obţinute lucruri de mare valorare, dacă ştim cum s-o facem.

Imediat sub suprafaţă şi foarte accesibilă minţii copilului există referinţa la cât de important este să ne păstrăm credinţa în ceea ce a fost pozitiv în trecut şi să ne păstrăm vie încrederea bazală dobândită din relaţia cu mama cea bună. Credinţa ne permite sa realizăm ceea ce

e mai bine în viaţă; iar dacă reuşim să găsim calea de acces la valorile din trecut ale mamei bune, acestea ne vor ajuta sa izbândim.

În privinţa relaţiei copilului nu numai cu mama sa, dar cu părinţii în general, *Cenuşăreasa* le oferă atât părinţilor cât şi copiilor revelaţii importante pe care nici un alt basm nu le exprimă atât de limpede. Acestea prezintă o semnificaţie deosebită, aşa încât ele au fost păstrate pentru finalul discuţiei. Fiind atât de clar conţinute în poveste încât nu pot sa nu impresioneze, aceste mesaje au un impact mai mare tocmai datorită faptului că nu articulăm conştient ce înseamnă ele. Fără s-o „ştim", ceea ce învăţăm din *Cenuşăreasa* devine parte intrinsecă a modului nostru de a înţelege viaţa atunci când ne însuşim acest basm.

în nici un alt basm mama cea bună şi cea rea nu sunt dispuse într-o juxtapunere atât de clară. Chiar şi în *Albă-ca-Zăpada*, care portretizează una dintre cele mai atroce mame vitrege, ea nu-i pretinde fiicei lucruri imposibile şi nici n-o obligă la munci grele. Şi nici nu reapare în final sub forma mamei originare pentru a aduce fericirea fiicei. Dar tocmai muncă grea şi sarcini imposibile pretinde mama vitregă de la Cenuşăreasa. în mod deschis, basmul ne povesteşte cum Cenuşăreasa îşi cucereşte prinţul *în ciuda* a ceea ce îi face mama vitregă. însă pentru inconştient, în special în cazul unui copil mai mic, „în ciuda" este deseori similar cu „datorită".

Fără sa fie mai întâi forţată să devină o „Cenuşăreasă", eroina n-ar fi devenit niciodată mireasa unui prinţ; povestea exprimă foarte clar acest lucru. Pentru a-ţi câştiga identitatea personală şi împlinirea la cel mai înalt nivel, ne spune basmul, amândouă sunt necesare: părinţii originari buni, iar mai târziu părinţii „vitregi" care par să pretindă cu „cruzime" şi „insensibilitate". Cele două aspecte compun povestea *Cenuşâresei,* Dacă mama cea buna nu s-ar transforma o

vreme în cea vitregă, n-ar exista nici un imbold de a evolua ca un eu separat, de a descoperi diferenţa dintre bine şi rău, de a avea iniţiative şi determinare. Trebuie observat faptul că surorile vitrege, pentru care mama vitregă rămâne mama bună pe tot cuprinsul poveştii, nu vor realiza nimic din acestea; ele rămân nişte fiinţe găunoase. Când condurul nu Îi se potriveşte, nu surorile vitrege fac ceva în privinţa aceasta, ci mama le spune ce şi cum. Această situaţie este şi mai mult subliniată atunci când rămân oarbe – adică insensibile – pentru tot restul vieţii, un simbol, dar şi o consecinţă logică a eşecului de a-şi fi format o personalitate proprie.

Ca să existe posibilitatea evoluţiei către individualizare, este necesară o fundaţie fermă – „încrederea bazală", care poate fi obţinută numai din relaţia între copilul aflat în primii ani de viaţă şi părinţii buni. Dar, pentru ca procesul de individualizare să devină posibil şi necesar – iar dacă nu devine inevitabil, nu ne vom angaja în el, pentru că este mult prea dureros –, părinţii buni trebuie să apară o vreme ca răi şi persecutori, trimiţându-şi copilul să rătăcească ani de zile prin deşertul personal, pretinzând lucruri aparent „fără întârziere" şi fără consideraţie pentru confortul copilului. Dar, dacă la aceste cerinţe copilul reacţionează dezvoltându-se independent, atunci, ca prin miracol, părinţii buni reapar. Este o situaţie similară cu a părintelui care îi pare absurd adolescentului până când acesta ajunge la maturitate.

Cenuşăreasa etalează etapele de dezvoltare personală necesare împlinirii de sine şi le prezintă într-o manieră specifică basmului, în aşa fel încât oricine să poată înţelege ce se cere din partea lui pentru a deveni o fiinţa umană împlinită. Ceea ce nu e atât de surprinzător, din moment ce basmul, aşa cum am încercat să demonstrez pe tot parcursul acestei cărţi, ilustrează în mod remarcabil avatarurile psihicului nostru: care sunt

problemele noastre psihologice şi cum pot fi cel mai bine rezolvate. Erikson, în modelul ciclului de viaţa umană pe care îl propune, este de părere că fiinţa umană ideală se dezvoltă prin ceea ce el numeşte „crize psihosociale specifice unor faze" daca atinge scopurile ideale ale fiecărei faze, în succesiune. Aceste crize, în ordinea lor, sunt: în primul rând, încrederea bazală – reprezentată de experienţa Cenuşăresei cu mama cea bună, originară, şi ceea ce este sădit ferm în personalitatea ei. în al doilea rând, autonomia – Cenuşăreasa îşi acceptă rolul unic. în al treilea rând, iniţiativa – Cenuşăreasa şi-o dezvoltă în timp ce răsădeşte crenguţa şi o cultivă prin exprimarea sentimentelor personale, lacrimile şi rugăciunile. în al patrulea rând, asiduitatea – munca grea, alegerea lintei. în al cincilea rând, identitatea – Cenuşăreasa fuge de la bal, se ascunde în porumbar şi în pom şi insistă ca prinţul s-o vadă şi s-o accepte sub forma identităţii ei negative, de „Cenuşăreasă", înainte de a-şi asuma identitatea pozitivă de mireasă, pentru că orice identitate reală posedă aspecte negative şi pozitive. Conform schemei lui Erikson, după rezolvarea ideală a acestor crize psihosociale, dobândind atributele enumerate ale personalităţii, individul devine pregătit pentru adevărata intimitate cu celălalt[103].

Diferenţa dintre ceea ce li se întâmplă surorilor vitrege care rămân legate de „părinţii buni" fără să sufere o evoluţie interioară şi suferinţele şi transformările semnificative prin care Cenuşăreasa trebuie să treacă atunci când părintele bun originar este înlocuit de cel vitreg oferă fiecărui copil şi părinte şansa de a înţelege că este în interesul copilului să vadă chiar şi în cei mai buni părinţi pe cei „vitregi", poruncitori şi distanţi. Dacă povestea îi impresionează pe părinţi, atunci îi poate ajuta să accepte ca trebuie, ca un pas inevitabil în dezvoltarea copilului lor spre o maturitate adevărată, să pară pentru o vreme că s-au transformat în nişte părinţi răi. Povestea mai afirmă că, atunci când

copilul a dobândit o identitate reală, părinţii buni sunt resuscitaţi în mintea lui, dovedindu-se mult mai puternici şi înlocuind permanent imaginea părinţilor răi.

Astfel, *Cenuşăreasa* le furnizează părinţilor mult doritul confort mental, pentru că îi poate lămuri de ce şi în vederea căror scopuri pozitive ar putea apărea temporar într-o lumină proastă în ochii copilului. Copilul învaţă din *Cenuşăreasa* că pentru a-şi cuceri propriul regat trebuie să suporte pentru o vreme o existenţă de Cenuşăreasă, nu numai prin greutăţile implicite, dar şi prin obstacolele majore pe care trebuie să le depăşească din proprie iniţiativă. în funcţie de stadiul de dezvoltare psihologică a copilului, regatul cucerit de Cenuşăreasă înseamnă fie o satisfacţie nelimitată, fie realizări personale şi o individualitate unică.

Inconştient, copiii şi adulţii reacţionează şi la alte asigurări oferite de *Cenuşăreasa:* aceea că, în ciuda conflictelor oedi- piene aparent devastatoare care o aruncă pe Cenuşăreasă într-o situaţie nefericită, în ciuda dezamăgirii provocate de părintele de sex opus şi de mama transformată în maşteră, Cenuşăreasa va avea o viaţă bună, chiar mai bună decât a părinţilor ei. Mai mult, povestea afirmă că şi angoasa de castrare este doar produsul imaginaţiei anxioase a copilului: într-o căsătorie normală fiecare va găsi împlinirea sexuală deplină chiar şi pentru ceea ce părea vis imposibil: el va dobândi un vagin de aur, iar ea un penis temporar.

Cenuşăreasa îl ghidează pe copil de la cele mai mari dezamăgiri – deziluzia oedipiană, angoasa de castrare, părerea proastă despre sine însuşi din cauza imaginatei păreri proaste a celorlalţi – spre dezvoltarea autonomiei» a asidui-. taţii şi spre dobândirea unei identităţi pozitive proprii. În finalul poveştii, Cenuşăreasa este cu adevărat pregătită pentru o căsătorie fericită. Dar oare îl iubeşte pe prinţ? Povestea nu ne spune nicăieri asta. O urmăreşte pe Cenuşăreasă doar până în momentul logodnei cu prinţul, când el îi înmânează

condurul de aur care poate foarte bine să fie inelul de aur al căsătoriei (aşa cum, de altfel, se întâmplă în unele versiuni ale *Cenuşăresei)*[m]. Dar ce altceva mai are Cenuşăreasa de învăţat? Ce alte experienţe sunt necesare pentru a-i arăta unui copil ce înseamnă să fii îndrăgostit? Răspunsul la această întrebare va fi dat în ultimul ciclu de poveşti analizate în această carte, cel al mirelui-animal.

CICLUL MtRELUI-ANIMAL DIN BASME

Lupta pentru maturitate

Albă-ca-Zăpada este purtată inertă în sicriu de către prinţ; şansa face ca ea să tuşească şi să scape de bucăţica de măr otrăvit cu care se înecase, revenind astfel la viaţă. Frumoasa din pădurea adormită se trezeşte doar atunci când iubitul ei o sărută. Perioada de degradare a Cenuşăresei ia sfârşit atunci când i se potriveşte condurul. în fiecare dintre aceste poveşti – ca în multe altele – salvatorul îşi demonstrează dragostea faţă de viitoarea mireasă într-o formă sau alta. însă nu ştim nimic despre sentimentele eroinei. Din felul în care Fraţii Grimm spun poveştile nu aflăm nimic despre dragostea Cenuşăresei, deşi am putea presupune unele lucruri din faptul că merge de trei ori la bal pentru a-şi întâlni prinţul. Despre sentimentele Frumoasei din pădurea adormita aflăm doar că „1-a privit cu drag" pe cel care o eliberează de sub vrajă. Tot aşa, ni se spune că Albă-ca-Zăpada a simţit că „îi era drag" cel care o readuce la viaţă. Se pare că în toate aceste poveşti se evită declaraţia de dragoste a eroinei; avem impresia că nici basmele nu pun mare preţ pe dragostea la prima vedere. în schimb, ele ne dau de înţeles că pentru fată, ca să iubească, e nevoie de mult mai mult decât sa fie trezită sau aleasă de un prinţ.

Salvatorii se îndrăgostesc de aceste eroine datorită frumuseţii lor care simbolizează perfecţiunea. Fiind îndrăgostiţi, salvatorii trebuie să devină activi şi să demonstreze că merită femeia pe care o iubesc – ceva cu

totul diferit de acceptarea pasivă a eroinei de a fi iubită. în *Albă-ca-Zăpada* prinţul declară că nu va putea trăi fără Albă-ca-Zăpada şi le oferă piticilor orice îi vor cere în schimbul ei, iar în cele din urma i se permite s-o ia cu el. Pătrunzând prin zidul de spini pentru a ajunge la Frumoasă, peţitorul îşi riscă viaţa. Prinţul din *Cenuşăreasa* pune la cale capcane ingenioase pentru a o prinde, iar când obţine doar un condur o caută peste tot. Poveştile par să insinueze ca a te îndrăgosti este ceva ce se întâmplă pur şi simplu; a iubi înseamnă mult mai mult. însă, din moment ce salvatorii masculini din aceste poveşti au doar roluri secundare, din comportamentul lor nu poate fi dedus nimic altceva despre ceea ce e necesar să se întâmple pentru a iubi pe cineva, adică despre ce ar trebui să implice natura dăruirii din iubire.

Toate poveştile trecute în revistă până acum ne spun că, dacă dorim să ne dobândim propria identitate şi integritate de care să fim siguri, va trebui să suferim transformări dificile: să suportăm greutăţi, să ne confruntăm cu pericole, sa triumfam. Numai aşa putem să devenim stăpâni pe propria noastră soartă şi să ne cucerim propriul regat. Ceea ce li se întâmplă eroilor şi eroinelor din basme poate fi – şi a fost – comparat cu riturile de iniţiere în care novicele intră naiv şi neformat şi care îl conduc spre celălalt capăt, la un nivel superior al existenţei nesperat la începutul călătoriei sacre prin care îşi dobândeşte răsplata sau salvarea. Devenind cu adevărat ei înşişi, eroul sau eroina şi-au câştigat meritul de fi iubiţi.

Dar, oricât de meritorie ar fi această dezvoltare care ne poate salva sufletul, nu este de ajuns pentru fericire. Pentru asta trebuie să ne depăşim izolarea şi să ne contopim cu celălalt. Indiferent cât de înalt ar fi planul de existenţă atins, *eu* fără *tu* trăieşte o viaţă singuratică. Finalul fericit al basmelor, în care eroul este unit cu partenerul de viaţa, comunică tocmai acest lucru. Dar nu

ne învaţă ce trebuie să facă un individ pentru a transcende izolarea după ce şi-a câştigat identitatea. Nici în *Albă-ca-Zăpada,* nici în *Cenuşăreasa* (versiunea Fraţilor Grimm) nu ni se spune nimic despre viaţa de după căsătorie; nimic despre traiul lor fericit cu partenerul de viaţă. Aceste poveşti care le poartă pe eroine în pragul dragostei adevărate nu ne spun *ce* fel de progres personal este necesar pentru unirea cu iubitul lor.

Elaborarea fundamentelor necesare pentru atingerea deplinei conştientizări şi capacităţi de relaţionare n-ar fi completă dacă basmele n-ar pregăti mintea copilului pentru transformarea impusă şi declanşată de iubire. Există multe basme care încep acolo unde se sfârşesc cele precum *Cenuşăreasa* sau *Albă-ca-Zăpada,* iar acestea ne informează că, oricât ar părea de fermecător să fii iubit, nici măcar dragostea unui prinţ nu asigură fericirea. Pentru a găsi împlinirea prin şi în dragoste e necesară încă o tranziţie. Să devii tu însuţi nu este suficient, chiar şi atunci când e vorba de o identitate câştigată prin lupte atât de dificile ca ale Albei-ca-Zăpada sau ale Cenuşaresei.

Cineva devine o fiinţă umană completă care şi-a împlinit întregul potenţial numai dacă reuşeşte să fie în acelaşi timp el însuşi şi să fie fericit împreună cu un altul. Atingerea acestui stadiu implică straturile cele mai profunde ale personalităţii. Ca orice transformare care ne afectează fiinţa cea mai intima, şi în acest caz suntem confruntaţi cu pericole care trebuie abordate cu mult curaj şi generează mari probleme care trebuie ţinute sub control. Mesajul acestor basme e ca va fi nevoie să renunţăm la atitudinile copilăreşti şi să le dezvoltăm pe cele mature dacă dorim să instituim acea legătură intimă cu celălalt care promite fericire permanentă pentru amândoi.

Basmele ne pregătesc pentru asta în asemenea moduri încât îi permit copilului să câştige o înţelegere preconştientă a unor subiecte care l-ar tulbura serios dacă i-ar fi introduse cu forţa în atenţia conştientă. Dar aceste idei sădite în mintea lui preconştientă sau inconştientă îi vor fi la îndemână atunci când va sosi vremea să se raporteze la ele pentru a înţelege ce se întâmplă. Cum totul este exprimat într-o formă simbolică în basme, copilul poate ignora ceea ce încă nu e pregătit să descopere, receptând doar elementele prezentate la suprafaţă. Dar lui i se oferă şi posibilitatea să desprindă, strat după strat, o parte din semnificaţia ascunsă de simbol, pe măsură ce devine tot mai pregătit să-l stăpânească şi să profite de el.

Sub această formă basmele constituie modalitatea ideală prin care un copil poate fi informat despre sex într-o manieră potrivită cu vârsta şi cu stadiul lui de dezvoltare a înţelegerii. Orice educaţie sexuală care este mai mult sau mai puţin directă, chiar atunci când e formulată în limbajul vârstei sau în termeni pe care îi poate înţelege, nu-i lasă copilului altă variantă decât s-o accepte, deşi nu e pregătit pentru asta, pentru ca apoi să fie extrem de confuz şi de tulburat de ea. Sau poate să se protejeze împotriva informaţiei copleşitoare pe care nu e gata s-o stăpânească deformând-o şi reprimând-o – cu cele mai nefaste consecinţe în prezent şi viitor.

Basmele sugerează că va veni o vreme când va trebui să învăţăm ceea ce nu ştiam înainte – sau, în limbaj psihanalitic, să ne eliberăm de refularea sexuală. Ceea ce crezuserăm că este periculos, dezgustător şi de evitat trebuie să-şi schimbe înfăţişarea în aşa fel încât să fie experimentat ca fiind cu adevărat frumos. Iubirea face posibil acest lucru. în timp ce înlăturarea reprimărilor şi metamorfozarea datorată experienţelor sexuale sunt în realitate procese paralele, basmele se raportează la ele separat. Numai rareori acest lucru se întâmplă brusc; de

cele mai multe ori e vorba *de* un proces îndelungat de evoluţie care duce la recunoaşterea faptului că sexul apare drept ceva foarte diferit de cum ni l-am imaginat înainte. Astfel, avem basme care ne familiarizează cu şocul brusc al recunoaşterii, în timp ce altele ne dau de înţeles că e nevoie de o luptă îndelungată pentru a atinge zona în care această revelaţie neaşteptată să se poată produce.

În multe basme eroul temerar ucide balauri, se luptă cu uriaşi şi monştri, vrăjitoare şi vrăjitori. În cele din urmă, copilul isteţ începe să se întrebe ce vor să demonstreze aceşti eroi. Dacă nu le pasă deloc de propria lor siguranţă, cum o pot oferi fecioarelor pe care le salvează? Ce s-a ales de sentimentele lor naturale de anxietate şi de ce? Cunoscându-şi propriile temeri şi slăbiciunea, dar şi cât de des încearcă să le disimuleze, copilul conchide că aceşti eroi, indiferent de motiv, au nevoie să convingă pe toată lumea – inclusiv pe ei înşişi – că nu simt nici urmă de anxietate.

Fantasmele oedipiene triumfătoare sunt personificate în poveştile în care eroii ucid balauri şi salvează fecioare. Dar aceste poveşti sunt în acelaşi timp negări ale angoaselor oedipiene, inclusiv ale celor sexuale. Reprimându-şi toate sentimentele de anxietate încât să apară absolut neînfricaţi, eroii de basm se protejează ca să nu descopere exact ceea ce îi face anxioşi. Uneori angoaselor sexuale răzbat dincolo de fantasmele de un curaj nemaipomenit: după ce eroul neînfricat şi-a cucerit prinţesa el o evită, ca şi cum curajul l-ar ajuta să se lupte, dar nu să iubească. Într-o astfel de poveste a Fraţilor Grimm, *Corbul,* eroul adoarme trei zile la rând la ora la care prinţesa i-a promis o vizită. În alte poveşti *(Amândoi copii de rege* şi *Toboşarul*, ale Fraţilor Grimm), eroul doarme adânc toată noaptea în timp ce iubita îl strigă din pragul dormitorului, trezindu-l doar la a treia încercare, în *Jackşi chilipirurile,*

faptul că eroul stă întins lângă mireasă fără să poată face nimic a fost interpretat ca o dovadă a minciunilor lui; o altă interpretare se referă la angoasa sexuală. Ceea ce apare ca o absenţa a sentimentelor este de fapt golul lăsat de reprimarea lor, iar această reprimare trebuie anihilată înainte ca fericirea matrimonială, pentru care este necesară satisfacţia sexuală, să devină posibilă.

Povestea *celui care a plecat în lume ca să înveţe ce-i frica*

Există basme care ne povestesc despre necesitatea de a fi capabili să simţim ce este frica. Un erou poate supravieţui unor aventuri *fără* să fie afectat de angoase, dar poate găsi satisfacţia de a trăi numai după ce îşi recapătă capacitatea de a simţi frica. în unele basme eroul îşi recunoaşte această lipsă ca pe o deficienţă chiar de la început. Acesta este şi cazul *Poveştii celui care a plecat în lume ca să înveţe ce-i frica* de Fraţii Grimm. Atunci când e provocat de tată să facă ceva cu viaţa lui, eroul îi răspunde: „Mi-ar plăcea să învăţ să tremur de frică; e ceva ce nu înţeleg deloc". Pentru asta eroul se expune unor aventuri terifiante, dar nu reuşeşte să simtă ce îşi propusese. Apoi, cu o putere supraumană şi cu ceea ce ar fi un curaj supraumân dacă ar simţi frica, eroul risipeşte vraja sub care e ţinut captiv întreg castelul unui rege. Drept răsplată, îi spune regele, o va primi pe fiica lui de soţie. „Foarte frumos", răspunde eroul, „dar tot nu ştiu ce înseamnă să tremur de frica". Răspunsul lui implică recunoaşterea faptului că, atâta vreme cât nu e în stare să simtă frica, eroul nu este pregătit de însurătoare. Acest lucru este accentuat în continuare, când eroul, oricât de draga i-a devenit soţia, nu conteneşte să zică: „Ah, dac-aş putea să tremur de frică". în cele din urmă va învăţa să tremure, chiar în patul conjugal. Soţia e cea care îl învaţă asta într-o noapte, când trage plapuma de pe el şi-i varsă peste trup o găleată cu apă rece plină cu porcuşori (nişte peşti mici ca boişteanul). în timp ce

peştişorii dau din coadă şi se zvârcolesc, eroul strigă: „O, cum mai tremur, dragă soţioară. Da, acum ştiu cum e să tremuri de frică!”.

Graţie soţiei, eroul acestei poveşti descoperă în patul conjugal ce-i lipsise toată viaţa. Unui copil, chiar mai mult decât unui adult, i separe limpede că poţi găsi un lucru doar acolo unde l-ai pierdut. La nivelul subconştientului povestea ne sugerează ca eroul fără frică şi-a pierdut capacitatea de a tremura tocmai pentru a nu trebui să înfrunte sentimentele care îl copleşesc în patul matrimonial – adică emoţiile sexuale. Dar fara astfel de sentimente, aşa cum o declară mereu, el nu e o persoană împlinită; nici măcar nu vrea să se însoare atâta timp cât nu poate tremura.

Eroul acestei poveşti nu poate tremura din cauza reprimării tuturor sentimentelor sexuale – după cum demonstrează faptul că, odată ce frica sexuală i-a fost redată, poate fi fericit. Există o subtilitate în această poveste care poate fi foarte uşor trecută cu vederea la modul conştient, deşi nu poate fi evitată de inconştient. Titlul ne spune că eroul a plecat în lume pentru a învăţa ce e frica. Dar pe parcursul poveştii cele mai multe referinţe se fac la tremurat; eroul declară că este o artă care îi depăşeşte înţelegerea. Anxietatea sexuală e resimţită de cele mai multe ori sub forma repulsiei; actul sexual îl face pe cel care e anxios în această privinţă să tremure, dar nu îi provoacă o frică activă.

Fie că ascultătorul poveştii înţelege sau nu că angoasa sexuală a provocat incapacitatea de a tremura a eroului, ceea ce îl face în final să tremure sugerează natura iraţională a unora dintre cele mai copleşitoare angoase. Faptul ca numai soţia lui îl poate vindeca de această frică, noaptea în pat, este un indiciu suficient în privinţa naturii secrete a angoasei eroului.

Copilului căruia îi este cel mai frică noaptea în pat, dar care începe să înţeleagă cât de iraţionale au fost

angoasele sale, povestea respectiva îi oferă la un nivel accesibil ideea că în spatele atitudinii lăudăroase a cuiva care se declară neînfricat s-ar putea ascunde spaimele cele mai imature şi mai copilăreşti, cărora le este interzis accesul în câmpul conştiinţei.

Indiferent cum este receptată, povestea ne informează că fericirea matrimonială presupune ca sentimentele sa devină accesibile persoanei care până atunci nu ştia de existenţa lor. Mai aflăm ca în cele din urmă partenerul feminin e cel care insuflă umanitatea în partenerul masculin – pentru că e omeneşte să simţi teamă; a nu fi în stare s-o simţi e inuman. Această poveste revelează, în manieră de basm, că în ultima fază de tranziţie spre o umanitate matură refulările trebuie eliminate.

Mirele-animal

Mult mai populare şi mai numeroase sunt poveştile care – fără nici o referire la refularea care provoacă o atitudine negativă faţă de sex – pur şi simplu ne învaţă că în iubire trebuie să existe o schimbare radicală a atitudinii anterioare despre sex. Ceea ce trebuie să aibă loc e exprimat, ca întotdeauna în basme, printr-o imagine impresionantă: o fiară este transformată într-o persoană minunată. Oricât ar fi de diferite, aceste basme au o trăsătură comună, partenerul sexual fiind mai întâi cunoscut sub forma unui animal; de aceea în literatura de specialitate acest ciclu a devenit cunoscut drept cel al „mirelui-animal" sau al „soţului-animar. (Pentru poveştile, acum mai puţin cunoscute, în care viitoarea parteneră feminină este mai întâi un animal ciclul se numeşte cel al „miresei-animal"„.) Cea mai cunoscută dintre aceste poveşti astăzi este *Frumoasa şi Bestia*[105]. Acest motiv este atât de popular în întreaga lume, încât probabil nici un alt basm nu are atâtea variaţiuni[106].

Există trei însuşiri tipice ale poveştilor din ciclul mire- lui-animal. în primul rând, rămâne neştiut cum şi de

ce mirele a fost transformat într-un animal, deşi majoritatea basmelor furnizează astfel de informaţii. în al doilea rând, este opera unei vrăjitoare; dar ea nu este pedepsită pentru răutate. în al treilea rând, tatăl este cel care o determină pe

' în aceste basme, salvarea mirelui-animal prin iubirea unei femei se întâmplă aproape la fel de des ca eliberarea de vraja a miresei-animal prin devotamentul unui bărbat, ceea ce ne oferă un nou exemplu că acelaşi motiv de basm se aplică ambelor sexe. în limbile a căror structură o permite, numele personajelor principale sunt ambigue, aşa încât ascultătorul are libertatea de a şi le imagina ca având un sex sau altul.

în poveştile lui Perrault numele personajelor centrale pot fi considerate masculine sau feminine. De exemplu, titlul *Barbă Albastră* este *La Barbe Bleue-*, aici numele unui personaj masculin este construit în aşa fel încât să primească articolul hotărât feminin. Numele francez al Cenuşaresei, *Cen- drillon*, are un sufix masculin; forma feminină ar fi trebuit să fie ceva de genul *La Cendrouse*. Scufiţa Roşie se numeşte *Le Petit Chaperon Rouge* pentru că în franceză *chaperon* nu numai că este un articol de îmbrăcăminte masculin, dar din cauza lui numele fetei necesită un articol hotărât masculin. Frumoasa adormită, *La Belle au bois dormanU* primeşte un articol hotărât feminin, dar *dormant* este o formă valabilă atât pentru persoanele de gen masculin cât şi pentru cele de gen feminin (Soriano, *op. cit).*

în germană, multe dintre personajele principale sunt de gen neutru, cum e şi copilul *(Das Kind).* Acesta e cazul pentru *Das Schneewittchen* (Albă-ca-Zăpada), *Das Dornröschen* (Frumoasa adormită), *Das Rotkäppchen* (Scufiţa Roşie), *Das Aschenputtel* (Cenuşăreasa).

eroină să se alăture Bestiei; ea o face din dragoste sau supunere faţă de tată; la prima vedere, mama nu joacă nici un rol.

Aplicând acestor trăsături o analiză psihologică în profunzime, putem descifra înţelesul subtil a ceea ce la prima vedere apare ca nişte grave neajunsuri. Nu vom afla de ce mirele a fost forţat să ia forma unui animal odios şi de ce răul comis rămâne nepedepsit. Ceea ce sugerează că schimbarea de la o înfăţişare „naturală" sau

frumoasă a avut loc în trecutul inimaginabil, când nu ştiam de ce ni se întâmpla ce ni se întâmpla, chiar şi atunci când cauza cele mai complexe consecinţe. Să spunem că refularea sexului se produce atât de devreme încât nu ne putem aduce aminte? Nici unul dintre noi nu-şi poate aminti în ce moment din viaţă sexul a luat o formă animalică, ceva de care să te temi, să te ascunzi şi pe care să-l eviţi; devine tabu mult prea devreme. Poate ne amintim că, nu cu mult timp în urmă, părinţii din clasa de mijloc le spuneau copiilor că atunci când se vor căsători va veni vremea să înţeleagă ce este sexul. De aceea e foarte puţin surprinzător că în *Frumoasa şi Bestia* fosta Bestie îi spune Frumoasei: „O zână rea m-a condamnat să rămân sub forma aceasta până când o fecioară frumoasă va consimţi să se mărite cu mine”. Numai căsătoria făcea posibil sexul, transfermându-l din ceva animalic într-o uniune consacrată de taina căsătoriei.

Cum mamele noastre – sau dădacele – au fost cei dintâi educatori, este probabil ca ele să fi făcut din sex un tabu, într-un fel sau altul; prin urmare, femeia este cea care-l transformă pe viitorul mire într-un animal. Cel puţin într-una dintre poveştile despre mireasa-animal ni se spune că transformarea într-un animal a fost cauzată de răutatea copilului şi că mama este cea care a săvârşit-o. *Corbul* Fraţilor Grimm începe astfel: „A fost odată ca niciodată o regină care avea o fiică, atât de mică încât mai era purtată în braţe. Odată, fetiţa era atât de neastâmpărată încât nu-i dădea nicicum pace mamei, orice ar fi spus aceasta. Atunci mama şi-a pierdut răbdarea şi, văzând nişte corbi care zburau în jurul castelului, a deschis fereastra şi a zis: «Aş vrea să fii un corb şi să zbori departe, poate atunci mi-aş găsi şi eu pacea». N-a terminat ea bine de zis acestea şi copila a şi fost preschimbată într-un corb”. Nu pare exagerat să ne gândim că era vorba de un comportament sexual

instinctual, inacceptabil şi inexprimabil, din care copila nu voia să se oprească şi care a tulburat-o atât de mult pe mamă încât, în subconştient, aceasta simţea că fetiţa era asemenea unui animal şi că putea, aşadar, să şi devină unul. Dacă fetiţa doar s-ar fi agitat sau ar fi plâns, povestea ne-ar fi împărtăşit asta, iar mama n-ar fi fost atât de nerăbdătoare să scape de copilă.

În poveştile din ciclul mirelui-animal, prin contrast, mamele sunt aparent absente; ele sunt însă prezente în persoana vrăjitoarelor care l-au făcut pe copil să vadă sexul drept ceva animalic. Din moment ce aproape toţi părinţii fac din sex un tabu într-o formă sau alta, este un element atât de universal şi, cel puţin într-o oarecare măsură, inevitabil în educaţia copilului, încât nu există nici un motiv pentru pedepsirea persoanei care face ca sexul să pară animalic. De aceea vrăjitoarea care l-a transformat pe mire într-un animal nu este pedepsită la sfârşitul poveştii.

Afecţiunea şi devotamentul eroinei duc la metamorfozarea bestiei. Numai dacă îl va iubi cu adevărat vraja va putea fi spulberată. Pentru ca o fată să-şi iubească partenerul cu toată inima, ea trebuie mai întâi să fie capabilă să-şi transfere către el ataşamentul mai vechi, infantil, faţă de tată. Poate face asta foarte bine dacă tatăl, în ciuda unor ezitări, acceptă – ca tatăl din *Frumoasa şi Bestia*, care la început nu vrea să accepte ca ea să i se alăture Bestiei pentru a-i salva viaţa, dar apoi se lasă convins că fata va trebui s-o facă. Iar Frumoasa poate transfera – şi transforma – către iubit în cel mai liber şi mai fericit mod această dragoste oedipiană pentru tata dacă acest lucru pare să-i ofere, lntr-o formă sublimată, împlinirea tardivă a dragostei infantile faţă de tata şi dacă, în acelaşi timp, permite împlinirea dragostei ei mature pentru un partener de vârstă apropiată.

Frumoasa i se alătură Bestiei numai din dragoste pentru tată, dar, pe măsură ce dragostea ei se

maturizează, ea va înlocui obiectul iubirii – deşi nu fără dificultate, aşa cum ne dă de înţeles povestea. În final, prin dragostea ei, atât tatăl cât şi soţul îşi recapătă vieţile. Dacă mai era nevoie de o coroborare a acestei interpretări a sensului poveştii, ea ne este furnizată prin faptul că Frumoasa îi cere tatălui să-i aducă un trandafir, iar el îşi riscă viaţa pentru a-i satisface dorinţa. Dorinţa de a avea un trandafir, dăruirea şi acceptarea lui sunt imagini ale dragostei neîntrerupte a fetei pentru tată şi a acestuia pentru ea – un simbol al faptului că amândoi au păstrat vie dragostea. Tocmai această dragoste care n-a încetat să înflorească face posibil transferul lipsit de dificultăţi spre Bestie.

Basmele se adresează minţii noastre inconştiente şi simţim că au ceva important să ne spună, indiferent de sexul nostru şi de cel al protagonistului. Totuşi, merită să remarcăm că în majoritatea basmelor occidentale Bestia e masculină şi poate fi lecuită de vrajă numai prin dragostea femeii. Natura Bestiei se schimbă de la un spaţiu la altul, în funcţie de situaţia locală. De exemplu, într-o poveste bantu un crocodil revine la forma umană iniţială cu ajutorul unei fecioare care îi linge faţa[107]. în alte poveşti, bestia apare ca porc, leu, urs, măgar, broscoi, şarpe etc., care îşi recapătă forma umană graţie dragostei unei fecioare*. Trebuie să înţelegem că în-

„ Numeroasele poveşti despre mirele-animal din culturile pre-alfabetizate sugerează ca viaţa trăită în comuniune cu natura nu reuşeşte să schimbe ideea că sexul este ceva animalic pe care doar dragostea îl poate transforma într-o relaţie umană. Nici nu modifica faptul că, de cele mai ventatorii acestor poveşti credeau că, pentru a obţine o uniune fericită, femeia este cea care trebuie să-şi schimbe părerea că *sexul* este odios şi animalic. Există şi basme occidentale în care femeia e transformată în animal, iar vraja trebuie ruptă de dragostea şi curajul nedezminţit al unui bărbat. Dar în aproape toate exemplele de mirese-animal nu există nimic periculos sau respingător în forma lor animalică, dimpotrivă, ele sunt chiar frumoase. Am pomenit deja

Corbul în altă poveste a Fraţilor Grimm, *Toboşarul,* fata a fost transformată într-o lebădă. Aşadar, se pare că, deşi basmele sugerează că sexul fără dragoste şi devotament este animalic, cel puţin în tradiţia occidentală aspectul animalului este neamenințător, chiar fermecător, în ceea ce privește femeia; numai aspectele masculine ale sexului sunt bestiale.

Albă-ca-Zăpada şi Roşie-ca-Trandafirul

Dacă mirele-animal este aproape întotdeauna dezgustător şi feroce, în unele povești el apare ca un animal blând, în ciuda naturii sălbatice. Acest lucru se verifică în *Albă-ca-Zăpada şi Roşie-ca-Trandafirul* de Fraţii Grimm, în care este vorba de un urs prietenos, deloc înspăimântător sau dezgustător. Dar

multe ori, partenerul masculin este perceput inconştient ca fiind mai animalic, din cauza rolului său mai agresiv în sex. De asemenea, nu schimbă ideea preconştientă că, deşi rolul femeii în actul sexual este mult mai pasiv-receptiv, şi ea trebuie să devină activă în sex, trebuie să facă un lucru dificil, chiar repugnant – cum ar fi să lingă faţa unui crocodil – dacă vrea ca dragostea să îmbogăţească o legătură strict sexuală.

în societăţile pre-alfabetizate, poveştile despre soţi şi soţii-animal nu au doar trăsături de basm, ci şi de totem. De exemplu, populaţia Lalang din Java crede că o prinţesă a luat de soţ un câine şi că fiul născut din această căsătorie este strămoşul tribului[108]. într-un basm yoruba, o ţestoasă mascul se căsătoreşte cu o fată şi astfel introduce actul sexual pe pământ, arătând relaţia strânsă dintre ideea mirelui-ani mal şi actul sexual"„.

aceste calităţi animalice nu lipsesc din poveste – ele se regăsesc în piticul bădăran care, prin vrajă, l-a preschimbat pe prinţ într-un urs. în această poveste ambii protagonişti au fost divizaţi în figuri duble: cete două fecioare salvatoare, Albă-ca-Zăpada şi Roşie-ca-Trandafirul, apoi ursul binevoitor şi piticul nesuferit. Cele două fete, încurajate de mama lor, se împrietenesc cu ursul-, şi îl ajută pe pitic la ananghie, în ciuda răutăţilor acestuia. îl salvează pe pitic de două ori din mari primejdii, retezându-i o parte din barbă, iar a treia şi ultima oară rupându-i o parte din haină. De fapt, fetele

trebuie să-l salveze pe pitic de trei ori înainte ca ursul să-l poată ucide şi să se elibereze de vrajă. Aşadar, în timp ce mirele-animal este prietenos şi blând, femeia trebuie totuşi să-i exorcizeze natura negativă în chip de pitic pentru ca relaţia animalică să poată deveni una umană. Povestea insinuează că natura noastră prezintă atât aspecte prietenoase cât şi dezgustătoare, iar atunci când scăpăm de cele din urmă putem avea parte de fericire. La sfârşitul poveştii unitatea esenţială dintre protagonişti e afirmată din nou, Albă-ca-Zăpada căsătorindu-se cu prinţul, iar Roşie-ca-Trandafirul cu fratele lui.

Poveştile din ciclul mirelui-animal sugerează că mai ales femeia trebuie să-şi modifice atitudinea despre sex din respingere în acceptare, pentru că, atâta vreme cât sexul îi apare ca urât şi animalic, rămâne animalic în ceea ce-l priveşte pe bărbat; adică acesta rămâne sub puterea vrăjii. Dacă un partener urăşte sexul, celălalt nu se poate bucura de el; dacă un partener îl socoteşte animalic, celălalt rămâne parţial un animal pentru sine şi pentru partener.

Regele broască

Unele basme pun accentul pe dezvoltarea lungă şi dificilă, singura cale de a prelua controlul asupra a ceea ce pare animalic în noi, iar altele se axează pe şocul conştientizării apărute atunci când ceea ce părea animalic se dovedeşte sursa fericirii umane. Povestea Fraţilor Grimm *Regele broască* aparţine acestei ultime categorii*.

Deşi nu este atât de veche ca alte poveşti despre mire- le-animal, o versiune a *Regelui broască* este menţionată încă din secolul al XIII-lea. în *Complaynt of Scoţiană,* din 1540, o poveste asemănătoare se numeşte *Fântâna de la capătul lumii*[n]. O altă versiune a Fraţilor Grimm, tipărită în 1815, începe cu trei surori. Cele mari sunt arogante şi insensibile; doar cea mai tânără este gata să asculte rugăminţile broscoiului. în cea mai cunoscută versiune a Fraţilor Grimm, eroina este într-

adevăr cea mai mică dintre surori, dar nu se precizează câte sunt.

La începutul basmului *Regele broască,* tânăra prinţesă se joacă, lângă o fântână, cu mingea ei de aur. Mingea cade în fântână şi fata se întristează cumplit. Un broscoi apare şi o întreabă pe prinţesă ce i s-a întâmplat. Se oferă să-i aducă mingea înapoi dacă va accepta să stea lângă ea, să bea din cupa ei, să mănânce din farfuria ei şi să doarmă în patul ei. Ea îi promite toate acestea, gândindu-se că nici o broască nu poate fi cu adevărat partenerul cuiva. Apoi, broscoiul îi aduce mingea de aur. Când o roagă să-l ia acasă cu ea, ea fuge şi curând uită toată povestea.

Dar a doua zi, când se serveşte cina la curtea regală, broscoiul apare şi cere să fie primit. Prinţesa îi trânteşte uşa

„Titlul complet al basmului este *Regele broască sau Heinrich cel cu inima ferecată,* dar ultima parte nu este inclusă în majoritatea versiunilor. Loialitatea extremă a personajului este adăugată la finalul poveştii, ca o idee tardivă, pentru o comparaţie între fidelitatea lui şi lipsa de loialitate iniţială a prinţesei. Nu adaugă nimic concret la semnificaţia basmului, motiv pentru care e neglijată aici. (Iona şi Peter Opie au renunţat în versiunea lor, pe bună dreptate, la „Heinricli cel cu inima ferecată", atât în titlu cât şi în conţinut[110].) în nas. Regele, care îi observă supărarea, o întreabă care e pricina unui astfel de comportament. Ea îi istoriseşte întâmplarea, iar regele insistă ca ea să-şi respecte promisiunea, după cum se cade. Atunci prinţesa îi deschide broscoiului uşa, dar ezită încă să-l ridice pe masă. Din nou, regele îi spune să-şi respecte promisiunea. Prinţesa mai încearcă o dată să se eschiveze, atunci când broscoiul vrea să fie primit în patul ei, iar de data aceasta regele furios îi spune că aceia care ne-au ajutat la nevoie nu trebuie dispreţuiţi. Când vede broscoiul în patul ei, prinţesa este atât de dezgustată că-l aruncă de perete şi broscoiul se transformă într-un prinţ. în majoritatea versiunilor, acest lucru se întâmplă după ce broscoiul a petrecut trei nopţi cu ea. O versiune originală este şi mai explicită: prinţesa trebuie să sărute broscoiul întins lângă ea, apoi sunt

necesare trei săptămâni de dormit împreună pentru ca broscoiul să se transforme într-un prinţ[112].

în această poveste procesul de maturizare este extraordinar de rapid. La început prinţesa e o fetiţă frumoasă, fără griji, care se joacă cu o minge. (Ni se spune că nici soarele nu mai văzuse ceva mai frumos ca fata.) Totul se întâmplă din cauza mingii. E un dublu simbol al perfecţiunii: ca sferă şi ca material din care e confecţionată, aur, cel mai preţios metal. Mingea reprezintă un psihic narcisist încă subdezvoltat: potenţialul latent în care încă nu s-a activat nimic. Când mingea cade în fântâna adâncă şi întunecată, naivitatea s-a pierdut şi s-a deschis cutia Pandorei. Prinţesa jelește pierderea inocenţei infantile cu disperarea copilului care şi-a pierdut jucăria. Numai broscoiul râios poate readuce perfecţiunea – mingea – din întunecimea în care simbolul psihicului ei a căzut. Viaţa a devenit urâtă şi complicată în momentul în care a început să-şi reveleze aspectele întunecate.

încă prizoniera principiului plăcerii, fata face promisiuni pentru a dobândi ceea ce vrea, fără să se gândească la consecinţe. Dar realitatea se impune. Fata încearcă s-o ignore, trântindu-i broscoiului uşa în nas. însă acum supraeul, în persoana regelui, intră în joc: cu cât încearcă mai mult sa se împotrivească pretenţiilor broscoiului, cu atât mai vehement devine regele şi insistă ca ea să-şi respecte promisiunile până la ultima consecinţă. Ceea ce a început ca o joacă devine tot mai serios: prinţesa trebuie sa crească, fiind forţată să se supună angajamentelor luate.

Paşii către intimitatea cu un altul sunt foarte clar schiţaţi: la început fata e singură, jucându-se cu mingea. Broscoiul începe să converseze cu ea întrebând-o de ce e necăjită; se joacă cu ea când îi înapoiază mingea. Apoi vine în vizită, stă lângă ea, mănâncă împreună, i se alătură în dormitor, iar în cele din urmă în pat. Cu cât se apropie mai mult fizic de ea, cu atât mai dezgustată şi

mai anxioasă devine fata, în special de eventualitatea unui contact corporal. Trezirea sexuală nu este scutită de dezgust sau angoasă, chiar furie. *Angoasa se* transformă din furie în ură când prinţesa izbeşte broscoiul de perete. Afirmându-se şi riscând în acest fel – spre deosebire de eschivările anterioare urmate de supunere faţă de tată –, prinţesa transcende angoasa, iar ura se transformă în iubire.

Într-un fel, această poveste ne spune că, pentru a fi capabilă să iubească, o persoană trebuie mai întâi să devină capabilă să simtă; chiar dacă sentimentele sunt negative, este mai bine decât să nu simtă nimic. La început prinţesa este egocentrică; o interesează doar mîngea ei. Nu încearcă nici un sentiment când se gândeşte să nu-şi respecte promisiunea făcută broscoiului şi nu-i pasă ce-ar însemna asta pentru el. Cu cât broscoiul se apropie mai mult de ea, fizic şi personal, cu atât mai puternice devin sentimentele ei şi, în acelaşi timp, personalitatea i se dezvoltă. în multe rânduri îşi ascultă tatăl, deşi tot mai greu, iar în final îşi afirmă independenţa împotriva poruncilor lui în timp ce devine tot mai mult ea însăşi, acelaşi lucru se întâmplă cu broscoiul; se transformă într-un prinţ.

La un alt nivel, povestea ne spune că nu ne putem aştepta ca primele contacte erotice să fie plăcute, pentru că ele sunt mult prea complicate şi încărcate cu angoasă. Dar, dacă perseverăm, în ciuda unor repulsii ocazionale, permiţându-i celuilalt să devină tot mai intim, atunci în momentul apropierii maxime sexualitatea îşi relevă frumuseţea. într-o altă versiune a *Regelui broască,* „după o noapte în pat, la trezire a văzut lângă ea pe cel mai chipeş cavaler”„ '. Astfel, în această variantă, noaptea petrecută împreună (şi putem bănui ce s-a întâmplat în cursul ei) explică schimbarea radicală de percepţie asupra celui care a devenit partenerul matrimonial. Alte versiuni, în care evoluţia evenimentelor are loc într-un răstimp care variază de la o noapte la trei săptămâni,

îndeamnă toate la răbdare: e nevoie de timp ca apropierea să se transforme în dragoste.

Tatăl, ca în multe alte poveşti din ciclul mirelui-animal, este persoana care îşi uneşte fata cu viitorul soţ. E necesară insistenţa lui pentru ca fericita uniune să aibă loc. îndrumarea paternă care duce la formarea supraeului – promisiunile făcute trebuie respectate, indiferent cât de nesăbuite au fost – încurajează dezvoltarea unei conştiinţe responsabile. O astfel de conştiinţă este necesară pentru o uniune sexuală şi personală fericită care, fără o conştiinţă matură, ar suferi din lipsă de seriozitate şi consecvenţă.

Dar broscoiul? Şi el trebuie să se maturizeze înainte ca uniunea cu prinţesa să fie posibilă. Ceea ce i se întâmplă lui demonstrează că o relaţie iubitoare, dependentă de un model matern, constituie precondiţia devenirii umane. Ca orice copil, broscoiul doreşte o existenţă complet simbiotică. Care copil nu şi-a dorit să stea în poala mamei, să mănânce din farfuria ei, să bea din paharul ei şi n-a urcat în patul ei, încercând să doarmă cu ea? Dar după o vreme copilului trebuie să i se interzică simbioza cu mama, care îl împiedică să devină un individ independent. Oricât de mult şi-ar dori să rămână în pat cu mama, ea trebuie să-l „arunce" afară – o experienţă dureroasă, dar inevitabilă dacă doreşte să-şi câştige independenţa. Numai atunci când este împiedicat de părinte să trăiască în simbioză începe copilul să devină el însuşi, asemeni broscoiului „aruncat" din pat, şi să se elibereze de legătura care îl condamna la o existenţă imatură.

Copilul ştie, asemeni broscoiului, că a trebuit şi trebuie sa evolueze de la o existenţă inferioară la una superioară. Acest proces e perfect normal din moment ce situaţia din viaţa copilului debutează într-o formă inferioara şi de aceea nu este nevoie să fie explicată forma de animal inferior a eroului Ia începutul poveştilor

din seria mirelui-animal. Copilul ştie că propria lui situaţie nu se datorează unei fapte malefice sau unei puteri monstruoase; e ordinea naturală a lumii. Broscoiul iese din apă, asemeni copilului din lichidul amnioticla naştere. Istoric vorbind, basmele anticipează cu secole cunoştinţele noastre de embriologie care ne spun că fetusul uman parcurge stadii diferite de dezvoltare înainte de naştere, asemănătoare metamorfozei prin care trece broasca în evoluţia ei.

Dar de ce, dintre toate animalele, broasca (sau broasca râioasă din *Cele trei pene)* constituie un simbol pentru relaţiile sexuale? De exemplu, tot o broască a prezis naşterea Frumoasei din pădurea adormită. în comparaţie cu leii sau alte fiare feroce, broasca nu inspiră teamă, fiind un animal deloc ameninţător. Dacă este percepută negativ, senzaţia e una de dezgust, ca în *Regele broască.* E greu de imaginat un mod mai bun decât această poveste pentru a-i comunica unui copil că nu are de ce să-i fie frică de aspectele respingătoare (pentru el) ale actului sexual. Povestea broscoiului – cum se comportă, ce i se întâmplă prinţesei din cauza lui şi ce li se întâmplă amândurora până la urmă – confirmă normalitatea dezgustului atunci când cineva nu este gata pentru sex şi pregăteşte pentru dezirabilitatea lui atunci când va veni momentul.

în timp ce, conform psihanalizei, impulsurile noastre sexuale ne influenţează acţiunile şi comportamentul încă de la începutul vieţii, exista o diferenţă enormă între felul în care aceste impulsuri se manifestă la un copil în comparaţie cu un adult. Folosindu-se de broscoi – un animal care există într-o anumită formă când e pui, ca mormoloc, şi într-o cu totul altă formă la maturitate – ca simbol pentru sex, povestea se adresează inconştientului copilului şi îl ajută să accep-te forma de sexualitate corectă pentru vârsta lui, făcându-l receptiv la ideea că, pe măsură ce creşte, şi

sexualitatea lui trebuie, pentru binele lui, să sufere o metamorfoză.

Există şi alte asociaţii, mai directe, între broască şi sex, care rămân inconştiente. Preconştient, copilul asociază senzaţiile de umed şi lipicios pe care broaştele (sau mormolocii) le trezesc în el cu senzaţii similare asociate cu organele sexuale. Capacitatea broaştei de a se umfla peste măsură atunci când e ameninţată de un pericol dă naştere, inconştient, la asociaţii cu erectilitatea penisului*. Oricât de respingător ar fi broscoiul, aşa cum e descris în *Regele broască*, povestea ne asigură că până şi un animai atât de dezgustător de lipicios se poate transforma în ceva frumos, cu condiţia ca totul să aibă loc în modul potrivit, la timpul oportun.

Copiii au o afinitate naturală faţă de animale şi deseori se simt mai apropiaţi de ele decât de adulţi, doritori să împărtăşească ceea ce pare libertate instinctuală firească şi poftă

' Anne Sexton, cu libertatea poetului şi intuiţiile despre inconştient ale artistului, în poemul ei *Prinţul broască* – o prelucrare a poveştii Fraţilor Grimm – scrie: „La atingerea broscoiului / florile de balsamină explodează / ca nişte limacşi electrici" şi „Broscoiul e organul genital al tatălui meu"[1H].

de viaţă. Dar din pricina acestei afinităţi se naşte şi angoasa copilului că poate nu este atât de uman cât ar fi normal să fie. Astfel de basme contracarează această teamă transformând animalul într-o formă de viaţă din care se naşte cea mai atractivă fiinţă umana.

Considerarea aspectelor noastre sexuale drept animalice poate avea cele mai nefaste consecinţe, într-atât încât unii oameni nu-şi pot elibera niciodată experienţele sexuale – sau pe ale altora – de aceste conotaţii. De aceea, copiii trebuie să afle că sexul poate apărea dezgustător şi animalic la început, dar, după ce a fost găsită maniera corectă de a-l aborda, din spatele acestei aparenţe respingătoare va apărea frumuseţea, în această privinţă, basmele, iară să menţioneze sau să facă

vreo aluzie la actul sexual ca atare, sunt mult mai solide din punct de vedere psihologic decât educaţia sexuală explicită. Educaţia sexuală modernă încearcă să ne înveţe că actul sexual e normal, plăcut, chiar frumos şi în mod cert necesar pentru supravieţuirea speciei umane. Dar, pentru că nu pleacă de la premisa că un copil poate considera actul sexual dezgustător şi că această viziune are o funcţie protectoare importantă pentru copil, educaţia sexuală modernă nu reuşeşte să sune prea convingător pentru el. Basmul, fiind de acord cu el ca broscoiul (sau oricare alt animal) este dezgustător, câştigă încrederea copilului şi astfel poate crea în el credinţa fermă că, aşa cum o afirmă basmul, la timpul potrivit broscoiul dezgustător se va transforma în cel mai fermecător partener. Iar acest mesaj este transmis fără să fi menţionat vreodată direct ceva sexuaL

Cupidon şi Psyche

în cea mai cunoscută versiune a *Regelui broască* transformarea declanşată de iubire are loc într-un moment de autoafirmare violentă datorată repulsiei care stârneşte cele mai profunde sentimente. Odată exacerbate, aceste sentimente se transformă brusc în opusul lor. Alte versiuni ale poveştii ne spun că durează trei nopţi sau trei săptămâni ca iubirea să producă miracolul. în multe poveşti din ciclul mi- relui-animal, cucerirea iubirii adevărate necesită ani de travaliu continuu. Contrar efectelor instantanee atinse în *Regele broască,* aceste poveşti ne avertizează că încercarea de a grăbi evoluţia în dragoste şi sex – încercarea de a afla repede şi prin vicleşug totul despre o persoană şi despre dragoste – poate avea consecinţe dezastruoase.

Tradiţia occidentală a poveştilor din ciclul mirelui- ani- mal începe odată cu povestea lui Apuleius *Cupidon şi Psyche,* din secolul al II-lea d.Cr., care se inspiră din versiuni chiar mai vechi[115]. Această poveste face parte dintr-o lucrare mai amplă, *Metamorfoze,* care, aşa cum o sugerează şi titlul, se referă la formele de iniţiere care

determină acest gen de transformare. Deşi în *Cupidon şi Psyche* Cupidon e un zeu, povestea are importante atribute comune cu cele din ciclul mirelui-animal. Cupidon rămâne invizibil pentru Psyche. Influenţată de cele două surori mai mari şi mai rele, Psyche crede că iubitul ei – şi totodată sexul – este un dezgustător „şarpe uriaş cu o mie de încolăciri". Cupidon e o zeitate, iar Psyche devine şi ea una; o zeiţă, Afrodita, fiind geloasă pe Psyche, generează toate evenimentele poveştii. Astăzi, *Cupidon şi Psyche* nu e cunoscută ca basm, ci doar ca mit. Dar, pentru că a influenţat multe poveşti occidentale din ciclul mirelui-animal, va trebui să o analizăm aici.

în această poveste un rege are trei fiice. Psyche, cea mai tânără, e de o frumusețe extraordinară, astfel încât provoacă gelozia Afroditei, iar zeiţa îi porunceşte fiului sau, Eros, s-o pedepsească pe Psyche să se îndrăgostească de cel mai abominabil dintre oameni. Părinţii fetei, îngrijoraţi că fiica lor încă nu şi-a găsit un soţ, consultă oracolul lui Apollo.

Oracolul le spune ca Psyche trebuie dusă pe o stâncă înaltă, ca jertfa pentru un monstru în formă de şarpe. Din moment ce asta e totuna cu moartea, ea va fi condusă la locul cu pricina de o procesiune funerară, împăcată cu soarta ei. Dar un vânt blând o transportă pe Psyche de pe stâncă jos, într-un palat pustiu, unde toate dorinţele îi sunt împlinite. Acolo, Eros, împotriva poruncilor mamei, o păstrează pe Psyche ca pe iubita lui secretă. În întunericul nopţii, deghizat într-o fiinţă misterioasă, Eros i se alătură lui Psyche în pat, ca soţ.

în ciuda confortului de care se bucură, Psyche se simte singură în timpul zilei; mişcată de rugăminţile ei, Eros aranjează ca surorile ei s-o viziteze. Invidioase, surorile o conving că acela cu care trăieşte şi cu care a rămas însărcinată e „un şarpe uriaş cu o mie de încolăciri", ceea ce, în definitiv, e conform cu profeţia oracolului. Surorile o sfătuiesc să taie capul monstrului cu un cuţit. împotriva interdicţiilor lui Eros de a încerca

vreodată să-l vadă, Psyche ia o lampă cu ulei şi un cuţit în timp ce Eros doarme, gata să omoare monstrul. Când lumina cade peste pe Eros, i-l dezvăluie lui Psyche pe cel mai chipeş tânăr văzut vreodată. Tulburată, mâna îi tremură şi o picătură de ulei îl opăreşte pe Eros, iar el se trezeşte şi dispare. Disperată, Psyche încearcă să se sinucidă, dar în cele din urmă e salvată. Hăituită de Afrodita, Psyche trebuie să treacă prin multe chinuri şi suferinţe, inclusiv o coborâre în infern. (Surorile ticăloase încearcă s-o înlocuiască pe Psyche ca iubite ale lui Eros, sperând că vântul cel blând le va purta la el, sar de pe stâncă şi îşi găsesc moartea.) În cele din urmă, rana lui Eros se vindecă şi, mişcat de căinţa lui Psyche, îl convinge pe Zeus să-i dăruiască acesteia nemurirea. Cei doi se căsătoresc în Olimp, iar copilul pe care-l vor avea se va numi Plăcere.

Săgeţile lui Eros stârnesc dorinţe sexuale incontrolabile. Povestea lui Apuleius foloseşte numele latin, Cupidon, dar raportat la dorinţele sexuale el reprezintă aceeaşi entitate. *Psyche* e numele grecesc pentru *suflet.* în *Cupidon şi Psyche,* neoplatonicul Apuleius a transformat ceea ce probabil era o veche poveste greacă despre o frumoasă fată unită cu un monstru în formă de şarpe într-o alegorie care, după Robert Graves, simbolizează progresul sufletului raţional spre iubirea intelectuală[116]. Are dreptate, dar interpretarea nu pune în valoare bogăţia acestei poveşti.

în primul rând, prezicerea că Psyche va fi înşfăcată de un şarpe oribil conferă expresie vizuală angoaselor sexuale ale unei fete lipsite de experienţă. Procesiunea funerară care o conduce pe Psyche la locul fatidic sugerează moartea fecioriei, o pierdere deloc uşor acceptată. Uşurinţa cu care Psyche se lasă convinsă să-l omoare pe Eros, cel cu care trăieşte, indică puternicele sentimente negative pe care o fată le poate avea faţa de cel care i-a răpit virginitatea. Fiinţa care a ucis fecioara inocentă din ea merită sa fie într-o oarecare măsură

văduvită de virilitate – aşa cum a fost ea de virginitate –, iar acest lucru e simbolizat de planul lui Psyche de a-i tăia capul lui Eros.

Viaţa plăcută, dar plictisitoare pe care Psyche o duce în palatul în care a fost adusă de vânt şi unde toate dorinţele ei sunt împlinite sugerează că duce o viaţă esenţial narcisică şi ca, în ciuda numelui, conştiinţa încă n-a pătruns în existenţa ei. Plăcerea sexuală naivă este foarte diferită de dragostea matură bazată pe înţelegere, experienţă, chiar suferinţă, înţelepciunea, ne spune povestea, nu se câştigă printr-o viaţă de plăceri uşoare. Psyche încearcă să afle cât mai multe atunci când – contrar avertismentului primit – îndreaptă lumina lămpii spre Eros. Dar povestea atrage atenţia asupra faptului că a încerca să accedem la luciditatea conştiinţei înainte să fim îndeajuns de maturi pentru asta sau a ne folosi de scurtături declanşează consecinţe nefaste; conştiinţa nu poate fi dobândită printr-un singur salt. Dorind o conştiinţă matură, ne punem viaţa în pericol, aşa cum face Psyche atunci când încearcă să-şi ia viaţa din disperare. Suferinţele incredibile pe care Psyche trebuie să le îndure sugerează dificultăţile cu care se confruntă omul când cele mai de preţ calităţi psihice (Psyche) trebuie să se împreuneze cu sexualitatea (Eros). Nu omul fizic, ci cel spiritual trebuie să renască pentru a fi gata pentru unirea dintre sexualitate şi înţelepciune. Asta ilustrează faptul că Psyche trebuie să pătrundă în infern şi să se întoarcă; unirea între cele două aspecte ale umanităţii necesită o renaştere.

Unul dintre detaliile cele mai semnificative ale acestei poveşti merită să fie amintit aici. Afrodita nu-i porunceşte pur şi simplu fiului să săvârşească ticăloşia în numele ei, ci îl seduce sexual. Iar gelozia ei atinge punctul culminant atunci când află că Eros nu numai că nu i-a ascultat dorinţa, dar – mai rău – s-a îndrăgostit de Psyche. Zeii, ne spune mitul, nu sunt nici ei scutiţi de probleme oedipiene; avem de-a face aici cu iubirea

oedipiană şi gelozia posesivă a mamei faţă de fiul ei. Dar şi Eros va trebui să crească dacă vrea să se însoare cu Psyche. înainte de a o întâlni, el e cel mai intempestiv şi mai iresponsabil dintre micii zei. Atunci când nesocoteşte poruncile Afroditei, el îşi afirma independenţa. Atinge un nivel superior al conştiinţei numai după ce a fost rănit de Psyche, apoi e mişcat de suferinţele ei.

Cupidon şi Psyche este un mit, nu un basm, deşi conţine unele trăsături de basm. Dintre cele doua personaje principale, unul este un zeu, iar celălalt devine nemuritor, cum nici un alt personaj de basm nu o face. De-a lungul întregii poveşti, zeii participă la evenimente, fie că e vorba de ratarea încercării de sinucidere a lui Psyche, de chinurile impuse ei sau de ajutorul oferit pentru ca ea sale supravieţuiască. Spre deosebire de semenii lui din alte poveşti despre mirele-ani- mal sau mireasa-animal, Cupidon nu apare decât ca el însuşi. Doar Psyche, dezinformată de oracol şi de surorile rele – sau de angoasa sexuală –, şi-l imaginează ca pe o bestie.

Însă acest mit a influenţat toate poveştile ulterioare despre mirele-animal în lumea occidentală. Ne întâlnim aici pentru prima oară cu laitmotivul celor două surori mai mari, înrăite de invidia faţă de sora mai mică, mai frumoasă şi mai virtuoasă ca ele. Surorile încearcă s-o distrugă pe Psyche care, cu toate acestea, triumfa în final, dar numai după ce a trecut prin încercări grele. Mai mult, desfăşurarea tragică a evenimentelor este o consecinţă a acţiunilor miresei care, ignorând avertismentul soţului de nu încerca să-I cunoască (să nu-I privească şi să nu lase lumina să cada pe el), acţionează împotriva interdicţiilor lui, apoi trebuie să colinde în- treaga lume pentru a-l regăsi.

Chiar mai importantă decât aceste motive este o altă trăsătură a poveştilor din ciclul mirelui-animal şi care apare aici pentru prima oară: mirele e absent ziua şi prezent doar în întunericul nopţii; se crede că e animal în

timpul zilei şi uman doar în pat; pe scurt, îşi duce existenţa nocturnă şi cea diurnă separate una de cealaltă. Având în vedere tot ceea ce se întâmplă în poveste, nu e greu de înţeles că el doreşte ca viaţa sexuală să fie separată de restul activităţilor. Femeii, în ciuda traiului lipsit de griji şi plăcerii pe care o simte, viaţa îi apare anostă: nu e dispusă să accepte separarea şi izolarea aspectelor pur sexuale *de* restul vieţii. încearcă să forţeze unificarea lor. însă nu ştie că acest lucru e posibil numai graţie celor mai grele şi mai susţinute eforturi morale şi fizice. Dar, odată ce Psyche s-a hotărât să unifice aspectele sexuale, dragostea şi viaţa într-un tot matrimonial, ea nu mai dă greş, iar în final va învinge.

Dacă n-ar fi vorba de o poveste foarte veche, am fi tentaţi să credem că unul dintre mesajele inerente ciclului analizat este cât se poate de contemporan: în ciuda tuturor avertismentelor despre consecinţele grave ale încercării de a afla adevărul, femeia nu se mulţumeşte să rămână neştiutoare cu privire la sex şi viaţă. Oricât de confortabilă ar fi existenţa pe care o duce într-o stare de naivitate relativă, este vorba de o viaţă lipsită de substanţă care nu trebuie acceptată. în ciuda tuturor suferinţelor prin care o femeie trebuie să treacă pentru a renaşte într-o nouă conştiinţă şi umanitate, poveştile nu lasă nici o urma de îndoială că asta trebuie ea să facă. Altfel nu s-ar povesti: n-ar exista nici o poveste care să merite să fie spusă, nici o poveste valoroasă în viaţa unei femei.

Odată ce femeia a depăşit imaginea despre sex ca fiind ceva bestial, ea nu se mulţumeşte să rămână doar un obiect sexual sau sa se dedice unei vieţi de plăcere şi ignoranţă relative. Pentru fericirea ambilor parteneri, ei trebuie să aibă o viaţă completă în lume, ca egali. Acest lucru, ne spun basmele, e cel mai greu de realizat, dar nu poate fi evitat dacă vor să fie fericiţi împreună şi mulţumiţi de viaţă. Acesta este mesajul secret al

poveştilor din ciclul mirelui-animal şi poate fi extras cu mai multa claritate decât din *Frumoasa şi Bestia*.

Porcul cel fermecat

Porcul cel fermecat este un basm românesc puţin cunoscut[1 17]. în el este vorba de un rege care are trei fiice. Regele trebuie să plece la război, aşa că le roagă pe fete să se poarte frumos şi să aibă grijă de gospodărie, avertizându-le să nu intre într-o cameră din spate, altfel vor păţi ceva rău. După plecarea lui, totul se desfăşoară mulţumitor, o vreme, dar în cele din urmă sora cea mare le propune celorlalte să intre în camera interzisă. Mezina obiectează, dar cea mijlocie se alătură celei mari, care descuie şi deschide uşa. Tot ce găsesc acolo e o masă mare şi pe ea o carte deschisă. Cea mare citeşte că se va căsători cu prinţ de la răsărit. Cea mijlocie întoarce pagina şi află că se va căsători cu un prinţ din apus. Mezina nu vrea să nesocotească porunca părintelui şi să afle ce soartă o aşteaptă, dar celelalte două nu-i dau pace; în cele din urmă citeşte că se va căsători cu un porc de la miazănoapte.

Regele se întoarce, iar cele două surori se căsătoresc conform prorocirii. Apoi un imens porc din nord soseşte la curte şi cere mâna celei mai mici dintre fiice. Regele trebuie să-i facă pe plac şi o sfătuieşte pe fată sa accepte ceea ce i-a fost scris, iar ea i se supune. După căsătorie, în drum spre casă, porcul se da jos şi se bălăceşte în noroi. Apoi o roagă pe soţie să-l sărute; supunându-se tatălui, fata face întocmai, asta după ce i-a şters porcului râtul cu o batistă. în timpul nopţilor petrecute împreună, fata observă că în pat porcul se transformă în bărbat, dar dimineaţa este iarăşi porc.

Fata roagă o vrăjitoare care tocmai trecea pe-acolo s-o înveţe ce să facă pentru a-şi ajuta soţul să nu se mai transforme în porc. I se spune să lege o aţă de piciorului bărbatului în timpul nopţii; asta îl va împiedica să se transforme în porc. Ea respectă instrucţiunile, dar soţul

se trezeşte şi îi spune că va trebui s-o părăsească tocmai pentru că a încercat să-i grăbească soarta şi că nu se vor reîntâlni „până când nu vei rupe trei perechi de opinci de fier şi când vei toci un toiag de oţel căutându-mă”. Soţul dispare, iar căutările ei o duc pe Lună, pe Soare, pe coama vântului. De fiecare dată i se dă o găină s-o mănânce şi e sfătuită să păstreze oasele; de fiecare dată i se comunică şi care e următoarea destinaţie. În cele din urmă, după ce trei perechi de opinci s-au ros de atâta mers şi toiagul s-a tocit, ajunge în dreptul unui loc înalt, unde i s-a spus că trăieşte soţul. N-are cum ajunge acolo, apoi îşi aduce aminte de oasele pe care le-a păstrat, aşa cum i s-a spus. Pune os lângă os, iar acestea se lipesc unul de celălalt formând două stinghii lungi, apoi o scară pe care urcă în înaltul locului. Dar îi lipseşte un os pentru ultima treaptă şi atunci ia cuţitul şi îşi retează degetul mic de la mână, al cărui os, folosit ca ultima treaptă necesară pentru pasul decisiv, îi permite să ajungă la soţul iubit. între timp, vraja care îi transformase pe soţ în porc s-a risipit. împreună moştenesc regatul tatălui şi „domniră cum se domneşte când împăraţii trec prin fel de fel de ispite, necazuri şi nevoi”.

încercarea de a-l forţa pe soţ să renunţe la natura animală, legându-l cu o aţă, e un detaliu rar întâlnit. Mult mai frecvent i se interzice unei femei să-şi lumineze bărbatul sau să-i descopere secretul. în *Cupidon şi Psyche* e vorba de o lampă cu ulei care luminează ceea ce e interzis. în basmul norvegian *La răsărit de soare şi la apus de lună,* lumina unei lumânări îi dezvăluie soţiei faptul că soţul nu e un urs alb, aşa cum apare în timpul zilei, ci un prinţ chipeş care acum va trebui s-o părăsească[118]. Titlul sugerează cât de departe trebuie să colinde soţia până va fi reunită cu soţul. E limpede că în aceste poveşti bărbatul şi-ar fi căpătat forma umană în viitorul imediat – ursul într-un an, porcul în trei zile – dacă soţia şi-ar fi stăpânit curiozitatea.

Cum în atât de multe poveşti luminarea bărbatului constituie greşeala fatală comisă de tânăra soţie, ne dam seama că femeia este curioasă cu privire la natura animală a bărbatului. Acest lucru nu este spus direct, ci pus în gura unui personaj care o convinge să procedeze împotriva avertismentelor soţului. În *Cupidon şi Psyche* oracolul şi surorile îi spun fetei că Eros este un balaur cumplit; în *La răsărit de soare şi la apus de lună,* mama este cea care îi spune fetei că s-ar putea ca ursul să fie un spiriduş – cu indicaţia clară că e de datoria ei să afle adevărul. Vrăjitoarea care sugerează legarea unei aţe de piciorul bărbatului e o femeie mai în vârstă. Astfel, basmul ne sugerează subtil că femeile mai în vârstă sunt cele care le bagă în cap tinerelor fete ideea că bărbaţii sunt nişte bestii; iar angoasele sexuale ale fetelor nu sunt rezultatul propriilor lor experienţe, ci al spuselor altora. Basmele mai sugerează şi că, dacă fetele vor asculta şi vor crede în astfel de sfaturi, fericirea lor matrimonială poate fi compromisă. Vraja sub care se află bărbatul-animal este de regulă opera unei femei mai în vârstă: Afrodita, care dorea ca Psyche sa fie ucisă de o fiară abominabilă; o maşteră care a vrăjit un urs alb; o vrăjitoare care a aruncat farmece asupra porcului. Acest fapt repetă motivul: femeile mai în vârstă sunt cele care îi fac pe bărbaţi să apară ca nişte bestii în ochii fetelor tinere.

Totuşi, dacă „soţul-animal" este un simbol al angoaselor sexuale ale fetelor, indiferent dacă sunt propria lor creaţie sau o consecinţă a ceea ce li s-a spus de către femeile mai în vârstă, atunci ar fi de aşteptat ca acesta să fie un animal *în pat,* nu în timpul zilei. Ce indică poveştile prin faptul că băr- batul-animal este un animal pentru lume în timpul zilei, dar încântător în braţele soţiei noaptea, în pat?

Cred că aceste poveşti exteriorizează intuiţii psihologice profunde. Multe femei care percep sexul, conştient sau subconştient, drept ceva „animalic" şi le

repugnă bărbatul care le-a răpit virginitatea se simt cu totul altfel când se desfată, în timpul nopţii, împreună cu bărbatul pe care-l iubesc. Dar, îndată ce el pleacă, vechile angoase şi resentimente, inclusiv invidierea sexului opus, se reactivează la lumina zilei. Ceea ce a părut minunat în timpul nopţii arată diferit în timpul zilei, mai ales dacă lumea şi atitudinea critică faţă de plăceri – le sexuale (avertismentul mamei că ar putea fi un spiriduş) se reafirmă. în mod similar, există mulţi bărbaţi care se simt într-un anume fel în timpul experienţelor sexuale şi altfel a doua zi, când angoasele şi resentimentele arhaice nu sunt învinse de plăcerea momentului.

Basmele despre soţul-animal îi asigură pe copii că frica de sex, considerat ceva periculos şi bestial, nu e în nici un caz o excepţie; mulţi alţi oameni simt la fel ca ei. Dar, asemeni personajelor de basm care descoperă că, în ciuda angoaselor, partenerul sexual nu este o creatură oribilă, ci o persoană încântătoare, tot aşa se va întâmpla şi în cazul copilului. La un nivel preconştient, aceste poveşti îl informează ca mare parte din anxietate îi este indusă de ceea ce i s-a spus; şi că, atunci când le va trăi, experienţele sexuale vor fi diferite de ceea ce se percepe din afară.

La un alt nivel, basmele par a ne spune că elucidarea acestor probleme, chiar dacă ne demonstrează că anxietatea era nefondată, nu rezolvă dilema cu care ne confruntăm. E nevoie de timp – încercarea de a le rezolva prematur nu face decât să amâne întregul proces – şi, mai ales, de eforturi serioase. Pentru a-ţi înfrânge angoasele sexuale trebuie să creşti ca persoană, iar în mare parte această creştere necesită suferinţă.

Una dintre lecţiile evidente ale acestor poveşti ar putea fi mai puţin importantă astăzi decât în trecut, când obiceiul era ca bărbatul să cucerească femeia – aşa cum porcul vine de departe să-şi ceară prinţesa, iar marele urs alb trebuie să tacă tot felul de promisiuni pentru a-şi cuceri mireasa. Acestlucru, ni se spune, nu e suficient

pentru o căsătorie fericită. Femeia trebuie să participe la fel de mult ca bărbatul; trebuie să-l cucerească activ, aşa cum o cucereşte el, poate chiar mai mult

Poate că alte subtilităţi psihologice nu sunt remarcate de ascultător, dar pot să-l impresioneze la nivel subconştient, făcându-l sensibil la dificultăţi tipice care, atunci când nu sunt înţelese, pot crea probleme serioase în relaţiile dintre oameni. De exemplu, după ce porcul se bălăceşte deliberat în noroi şi îşi roagă mireasa să-I sărute, acest comportament este tipic pentru o persoană căreia îi e teamă că nu este agreată şi testează asta apărând mai rea decât este în realitate, pentru că numai atunci când e acceptată în cea mai teribilă ipostază se poate simţi în siguranţă în condiţii normale. Astfel, în poveştile care au ca personaj un soţ-ani- mal, anxietaţile bărbatului că asprimea lui o va dezgusta pe femeie sunt juxtapuse anxietăţilor ei privitoare la natura bestială a sexului.

Cu totul deosebit e detaliul care îi permite miresei porcului fermecat să fie reunită cu soţul ei. Pentru a face ultimul pas necesar, ea trebuie să-şi taie degetul mic. Sacrificiul personal, final, constituie „cheia" fericirii ei. Din moment ce nimic pe parcursul poveştii nu sugerează că ea ar fi rămas infirmă sau că ar fi sângerat, este clar că e vorba de un sacrificiu simbolic, insinuându-se că într-o căsătorie fericită relaţia dintre cei doi este mai importantă decât lipsa de cusur a unui corp[119].

A rămas neanalizată semnificaţia camerei secrete în care nu trebuie să se intre iară a risca o nenorocire. Este preferabil ca ea să fie abordată în relaţie cu alte consecinţe, mult mai tragice, ca urmare a unor transgresiuni similare care au loc în alte poveşti.

Barbă Albastră

Barbă Albastră e cel mai monstruos şi mai bestial dintre toţi soţii de basm. De fapt, nu este un basm, pentru că nu există nimic magic sau supranatural în el, cu

excepţia sângelui imposibil de şters de pe cheia care o dă în vileag pe mireasa lui Barbă Albastră că a pătruns în camera interzisă. Şi mai important, nu exista nici o evoluţie notabilă a vreunui personaj; deşi răul e pedepsit în final, acest lucru nu duce nici la vindecare, nici la consolare. *Barbă Albastră* e o poveste inventată de Perrault pentru care nu există antecedente directe în folclor, după câte ştim[120].

Există însă destul de multe basme în care motivul central îl constituie o cameră secretă în care nu este permisă intrarea şi în care se găsesc femei ucise în prealabil. în unele poveşti scandinave şi ruse din această categorie, cel care interzice accesul într-o astfel de cameră e tocmai un soţ-animal, sugerând o legătură dintre ciclul mirelui-animal şi basmele de genul *Barba Albastră*. Printre cele mai cunoscute basme din această categorie se număra povestea englezească *Domnul Vulpoi* şi *Pasărea măiastră* a Fraţilor Grimm[121].

în *Pasărea măiastră,* un vrăjitor o răpeşte pe cea mai mare dintre cele trei surori. îi spune că are voie sa viziteze toate încăperile casei, cu excepţia uneia care poate fi descuiată cu cea mai mică cheie posibilă. Va trebui sa evite această cameră pentru că altfel o paşte moartea. Vrăjitorul îi mai încredinţează fetei un ou pe care trebuie să-l poarte cu ea permanent, pentru că dacă-l pierde mari nenorociri se vor abate asupra ei. Fata intra în camera cu pricina şi o găseşte plina de sânge şi de oameni morţi. înfricoşată, scapă oul din mână, iar sângele care-l mânjeşte nu mai poate fi şters. Oul o dă de gol atunci când se întoarce vrăjitorul, care o ucide ca pe ceilalţi. Apoi o răpeşte pe cea mijlocie, pe care o aşteaptă aceeaşi soartă.

în cele din urmă fata cea mică e şi ea dusă la casa vrăjitorului. însă reuşeşte să-l păcălească punând oul Ia păstrare înainte de a explora încăperile. Pune laolaltă părţile dezmembrate ale corpurilor celorlalte două surori

şi astfel le readuce la viaţă. Când se întoarce acasă, crezând că fata i-a respectat porunca, vrăjitorul îi spune ca o va lua de nevastă. Dar ea îl mai păcăleşte o dată, ducându-le pe surori înapoi la părinţi, împreună cu o mare încărcătură de aur. Apoi îşi lipeşte pene de pasăre pe tot corpul, aşa încât arată ca o zburătoare ciudată – de unde şi titlul poveştii –, şi astfel evadează. La final, vrăjitorul şi toţi prietenii lui îşi găsesc moartea în flăcări. în poveştile de acest gen avem de-a face cu o recuperare integrală a victimelor, iar personajul negativ nu este o fiinţa umană.

Barbă Albastră şi *Pasărea măiastră* sunt discutate aici pentru că prezintă în cea mai extremă formă motivul testului pe care femeia trebuie să-l treacă pentru ca bărbatul să aibă încredere în ea: abţinerea de la a cerceta secretele bărbatului. Copleşită de curiozitate, ea nu se poate abţine, consecinţele fiind dezastruoase. în *Porcul cel fermecat,* cele trei fiice pătrund în camera interzisă şi dau peste cartea în care este scris viitorul. *Porcul cel fermecat* are în comun acest element cu poveşti de tipul *Barbă Albastră,* aşa că le vom aborda împreună, pentru a clarifica semnificaţia motivului camerei interzise.

în *Porcul cel fermecat,* în camera în care surorile n-au voie să intre o carte conţine toate informaţiile privitoare la căsătorie. Cum informaţia secretă se referă la căsătorie, ni se sugerează faptul că aceste cunoştinţe interzise de tată se referă Ia relaţiile trupeşti – chiar şi astăzi anumite cărţi conţinând informaţii referitoare la sex sunt ascunse de cei mai în vârstă.

Fie ca e vorba de Barbă Albastră sau de vrăjitorul din *Pasărea măiastră,* pare limpede că, atunci când un bărbat îi dă unei femei cheia unei camere, instruind-o în acelaşi timp să n-o deschidă, avem de-a face cu un test al fidelităţii faţă de ordinele sale sau, într-un sens mai larg, faţă de el. Apoi aceşti bărbaţi se prefac că pleacă sau că lipsesc o vreme, pentru a testa fidelitatea partenerei.

întorcându-se pe neaşteptate, ei realizează că încrederea le-a fost trădată. Natura trădării poate fi ghicită după pedeapsă: execuţia. în anumite părţi ale lumii, în trecut, doar o singură formă de înşelăciune din partea unei femei era pedepsită prin moarte de mâna bărbatului: infidelitatea sexuală.

Cu acest gând, să vedem ce o trădează pe femeie. în *Pasărea măiastră* e vorba de un ou, în *Barbă Albastră* de o cheie. în ambele poveşti acestea sunt obiecte magice, în sensul că, odată ce-au fost pătate de sânge, sângele nu mai poate fi spălat de pe ele. Motivul sângelui care nu mai poate fi spălat e unul foarte vechi. Ori de câte ori apare, constituie un semn al unei fapte ticăloase, de regulă o crimă*. Oul este un simbol al sexualităţii feminine pe care, se pare, fetele din *Pasărea măiastră* trebuie s-o păstreze neîntinată. Cheia care deschide uşa unei camere secrete sugerează asociaţii cu organul sexual masculin, în special în timpul primului contact sexual, când himenul e rupt şi se umple de sânge. Dacă acesta este unul dintre sensurile criptice, atunci e logic ca sângele să nu poată fi spălat: deflorarea este un eveniment ireversibil.

În *Pasărea măiastră* fidelitatea fetelor e testată înainte de a se căsători. Vrăjitorul plănuieşte să se însoare cu cea mai mică dintre surori pentru că ea e în stare să-l păcălească, convingându-l că nu i-a nesocotit poruncile. în *Barbă Albastră* de Perrault ni se spune ca, îndată ce acesta a plecat în pretinsa lui călătorie, a avut loc o mare petrecere; au venit şi musafiri care nu îndrăzneau să se arate când stăpânul era acasă. Ţine de imaginaţia noastră să ne închipuim ce s-a întâmplat între femeie şi oaspeţii ei, Barbă Albastră fiind plecat, dar povestea confirmă că toată lumea s-a distrat nemaipomenit. Sângele de pe cheie şi ou pare să indice că femeia a avut relaţii sexuale. De aceea putem înţelege

fantasma ei angoasantă, din cauza căreia vede cadavre de femei ucise pentru că au fost la fel de necredincioase.

Ascultând aceste poveşti, devine deodată evident faptul că femeia e puternic ispitită de ceea ce îi este interzis. E greu de imaginat o modalitate mai eficace de a tenta o persoană decât prin a-i spune: „Eu plec de-acasă; în absenţa mea poţi să vizitezi toate camerele, cu excepţia uneia. Iată cheia de la

„În *Gesta Romanoniitu* aproximativ 1300 d.Cr., sângele care a căzut pe mâna mamei când şi-a ucis copilul a rămas de neşters. La Shakespeare, chiar dacă nimeni nu poate vedea sângele de pe mâinile ei, Lady Macbeth ştie ca e acolo.

camera interzisă, dar n-ai voie s-o foloseşti”. Aşadar, la un anumit nivel, uşor escamotat de detaliile lugubre ale intrigii, *Barbă Albastră* e o poveste despre tentaţia sexuală.

La alt nivel, mult mai evident, *Barbă Albastră* e o poveste despre aspectele distructive ale sexului. Dar, dacă ne gândim mai bine la evenimentele poveştii, apar discrepanţe ciudate. De exemplu, după descoperirea oribilă pe care o face, soţia lui Barbă Albastră nu cheamă în ajutor pe nici unul dintre numeroşii invitaţi care, conform naraţiunii, încă sunt în preajmă. Ea nu se destăinuieşte surorii sale, Ana, şi nici nu strigă după ajutor; tot ce îi cere Anei este să aibă grijă de fraţii ei, care trebuie să sosească în ziua aceea. În fine, soţia lui Barbă Albastră nu face ceea ce pare cel mai firesc – să fugă, să se ascundă sau să se deghizeze. Exact asta se întâmplă în *Pasărea măiastră* şi într-un alt basm al Fraţilor Grimm, *Mirele tâlhar;* în care fata mai întâi se ascunde, apoi evadează, ca în cele din urmă să-i păcălească pe hoţii ucigaşi să vină la petrecerea unde vor fi demascaţi. Comportamentul miresei lui Barbă Albastră sugerează două posibilităţi: că ceea ce vede în camera interzisă este creaţia propriilor ei fantasme angoasante; sau că si-a tradat soţul, dar speră că el nu va afla.

Indiferent dacă aceste interpretări sunt valide sau nu, nu există nici un dubi *Ba l a Alb istră* e o poveste care personifică două emoţii nu neaparat mrudite, dar deloc străine unui copil: întâi, iubirea geloasa, atunci când cineva doreşte atât de tare să-şi păstreze iubitul pentru totdeauna încât e gata să-l distrugă pentru ca el să nu-şi schimbe preferinţele. Apoi, faptul că impulsurile sexuale pot fi extrem de fascinante şi tentante, dar şi foarte periculoase.

Ar fi uşor să punem popularitatea de care se bucură *Barbă Albastră* pe seama combinaţiei de crimă şi sex sau a fascinaţiei pe care o exercită crimele sexuale. Pentru un copil, tind să cred că o parte din atracţia exercitată de poveste rezidă în faptul că-i confirmă ideea că adulţii deţin teribile secrete sexuale. De asemenea, îi reconfirmă ceea ce copilul ştie foarte bine din propria-i experienţă: descoperirea unor secrete sexuale e atât de tentantă încât şi adulţii sunt gata să-şi asume cele mai mari riscuri imaginabile. Mai mult, persoana care îndrăzneşte acest lucru merită o pedeapsă pe măsură.

Cred că la un nivel preconştient copilul înţelege, din sângele care nu se spală de pe cheie şi din alte detalii, ca soţia lui Barbă Albastră a comis o indiscreţie sexuală. Povestea ne spune că, deşi un soţ gelos poate crede că soţia merită să fie pedepsită cu severitate pentru asta – chiar omorâtă –, el nu are deloc dreptate atunci când gândeşte aşa. A ceda tentaţiei, ne spune povestea, e foarte uman. Iar persoana geloasă care crede că-şi poate face singură dreptate şi acţionează ca atare merită să fie ucisa. Infidelitatea matrimonială exprimată simbolic prin sângele de pe ou sau cheie trebuie iertată. Daca partenerul nu înţelege acest lucru, el e cel care va suferi din această cauză.

Oricât ar fi de înspăimântătoare povestea, această analiză sugerează că *Barbă Albastră*, ca de altfel toate basmele – deşi, aşa cum am mai spus-o, nu intră în

această categorie constituie o lecţie profundă de moralitate sau umanism. Cel care caută să se răzbune cu cruzime pentru infidelitate merită să piară, ca şi cel care trăieşte actul sexual doar în elementele lui distructive. Faptul că această moralitate umana care înţelege şi iartă transgresiunile sexuale e cel mai semnificativ aspect al poveştii este exprimat, încă o dată, în a doua „morală" pe care Perrault o adaugă. El scrie: „E foarte limpede că această poveste aparţine unor vremuri apuse; nu mai există astfel de soţi îngrozitori care pretind imposibilul; chiar atunci când sunt dezamăgiţi sau geloşi, ei se poartă cu blândeţe faţă de soţiile lor".

Oricum am interpreta *Barbă Albastră*, avem de-a face cu o poveste moralizatoare care proclamă: Femei, nu vă lăsaţi mânate de curiozitate sexuală; bărbaţi, nu vă lăsaţi în voia mâniei din pricina trădării femeii. Nu e nimic subtil în asta; mai mult, nu avem de-a face cu o evoluţie spre un umanism superior. în final, protagoniştii, atât Barbă Albastră cât şi soţia, sunt exact aceleaşi persoane de la început. Au avut loc evenimente cutremurătoare în poveste şi nimeni nu e cu nimic mai bun, decât poate lumea, pentru ca Barbă Albastră nu mai face parte din ea.

Felul în care un basm cu adevărat popular elaborează motivul camerei în care este interzisă intrarea, dar care este deschisă în ciuda avertismentului poate fi constatat într-o mare categorie de poveşti – de exemplu, *Pruncul Maicii Domnului* de Fraţii Grimm. Când fata împlineşte paisprezece ani – vârsta maturizării sexuale – i se dau cheile care descuie toate uşile, dar i se spune să nu intre în una dintre ele. îmboldită de curiozitate, ea nu se abţine să o deschidă. Mai târziu va nega acest lucru, în ciuda chestionării repetate. Ca pedeapsă, i se ia darul vorbirii, pentru că l-a folosit pentru a minţi. Pe parcurs suferă multe alte judecăţi, iar în cele din urmă recunoaşte că a minţit. Graiul îi este

redat şi totul e bine din nou, deoarece „cel căruia îi pare rău pentru greşelile sale, recunoscându-le, va fi iertat”.

Frumoasa şi Bestia

Barbă Albastră e o poveste despre înclinaţiile periculoase ale sexualităţii, despre secretele stranii şi legătura strânsă cu emoţiile violente şi distructive; pe scurt, despre acele aspecte tenebroase ale sexualităţii care e mai bine să fie permanent păstrate sub cheie, controlate sever. Ceea ce se întâmplă în *Barbă Albastră* n-are nimic de-a face cu dragostea. Barbă Albastră, hotărât să-şi impună voinţa şi să posede partenera, nu poate iubi pe nimeni, însă nimeni nu-l poate iubi nici pe el.

în ciuda titlului, nu există nimic într-atât de bestial în basmul *Frumoasa şi Bestia.* Tatăl Frumoasei e ameninţat de Bestie, dar ştim de la început că e o ameninţare lipsită de substanţă, menită să câştige mai întâi compania Frumoasei, iar în final iubirea ei şi, odată cu ea, izbăvirea de aparenţa animalică. în această poveste totul e blândeţe şi devoţiune iubitoare reciprocă din partea celor trei personaje principale: Frumoasa, tatăl şi Bestia. Dacă dragostea oedipiana a Afroditei pentru fiul ei, în mitul care deschide istoria acestui ciclu de basme, este crudă şi distructivă, dragostea oedi- piană a Frumoasei pentru tată, atunci când e transferata asupra viitorului soţ, e minunat de tămăduitoare în basmul care constituie apoteoza finală a acestui ciclu.

Următorul rezumat al *Frumoasei şi Bestia* se bazează pe versiunea publicată în 1757 de Madame Leprince de Beaumont, care se inspiră dintr-o variantă franceză anterioară a motivului, aparţinându-i Doamnei de Villeneuve. Este versiunea în care povestea este cel mai bine cunoscută în prezent[122]”.

[122] *Riqiiet ă la Houppe* a lui Perrault este mai veche decât aceste două poveşti, iar redistribuirea originală a acestui motiv străvechi nu are precedent cunoscut. El remodelează bestia într-un bărbat urât,

dar genial – diformul Riquet. O prinţesă prostuţă se îndrăgosteşte de ei datorită caracterului şi inteligenţei lui, iară să-i mai observe diformităţile trupului, devenind oarbă la defectele lui fizice. Iar datorită iubirii pe care el i-o arată, ea nu mai pare proastă, ci foarte inteligentă. Aceasta este transformarea magică a iubirii: dragostea matură şi acceptarea sexuală fee ceea ce înainte fusese respingător sau stupid să devină frumos şi spiritual. Aşa cum observă Perrault, morala poveştii e că frumuseţea, aparenţa fizică sau cea a minţii, rezidă în ochiul privitorului. Dar, pentru că Per-

Ceea ce diferă faţă de majoritatea versiunilor în povestea Doamnei de Beaumont e faptul că tatăl, un negustor bogat, nu are doar obişnuitele trei fiice, ci şi trei fii, deşi aceştia abia dacă joacă vreun rol în intrigă. Toate fetele arată foarte bine, în special mezina, cunoscută sub numele de „Frumoasa", nume care le face foarte invidioase pe surori, Acestea sunt vanitoase şi egoiste, exact opusul Frumoasei, care e modestă, fermecătoare şi amabilă cu toată lumea. Brusc, tatăl pierde toţi banii, iar familia trebuie să ducă o existenţă sărăcăcioasă pe care surorile o suportă cu greu, dar caracterul Frumoasei străluceşte şi mai mult în aceste circumstanţe.

Tatăl trebuie să plece într-o călătorie şi le întreabă pe fiice ce să le aducă. Cum ele speră ca el să-şi redobândească o parte din avere, cele două surori îi cer să le aducă haine scumpe, dar Frumoasa nu-i cere nimic. Când tatăl insistă, îl roagă să-i aducă un trandafir. Speranţele de înavuţire nu se împlinesc, iar tatăl face cale întoarsă la fel de sărac. Pe drum se rătăceşte într-o pădure uriaşă, aproape că îşi pierde minţile, dar pe neaşteptate ajunge la un palat, unde găseşte de mâncare şi de băut, însă pe nimeni acasă. A doua zi, chiar înainte de a pleca, tatăl zăreşte nişte trandafiri superbi şi, amintindu-şi de dorinţa Frumoasei, culege câţiva pentru ea. în timp ce face asta, o Bestie înspăimântătoare apare şi îl ceartă pentru că fură trandafiri, după ce a fost atât de bine primit la castel. Ca pedeapsă, spune Bestia, tatăl va trebui să moară. Acesta îl imploră să-l cruţe,

mărturisindu-i că a luat trandafirii pentru fiica lui. Bestia e de acord să-l lase să plece cu condiţia ca una dintre fiice să-i ia locul şi să îndure soarta hotărâtă lui. Dar,
rault spline povestea cu o morală explicită, ea eşuează ca basm. Deşi iubirea transformă totul, nu există nici o evoluţie – nu există nici un conflict intern care trebuie rezolvat, nici o luptă care *să* ridice protagoniştii la un nivel superior de umanitate.
dacă nici una dintre fiice nu va vrea să-i ia locul, atunci tatăl va trebui să se întoarcă în decurs de trei luni, pentru a muri. La plecare, Bestia îi oferă tatălui un cufăr plin cu aur. Negustorul n-are de gând să-şi sacrifice vreo fiică, dar acceptă răgazul de trei luni pentru a le vedea şi a le duce aurul.

Când ajunge acasă îi dă Frumoasei trandafirii, dar nu se poate abţine să-i spună ce s-a întâmplat. Fraţii se oferă să prindă Bestia, s-o omoare, dar tatăl nu le permite una ca asta, pentru că atunci ei şi-ar găsi sfârşitul. Frumoasa insistă să-i ia locul. Orice i-ar spune tatăl, nu reuşeşte s-o facă sa se răzgândească; va merge cu el, fie ce-o fi. Aurul adus le permite surorilor să contracteze căsătorii reuşite. După trei luni, tatăl, însoţit de Frumoasă împotriva voinţei lui, porneşte spre palatul Bestiei. Bestia o întreabă pe Frumoasă dacă a venit de bunăvoie, ea spune „Da” şi îşi ia rămas-bun de Ia tatăl care se supune cu mare durere în suflet. Frumoasa e tratată regeşte în palatul Bestiei; toate dorinţele îi sunt împlinite pe loc, ca prin minune. în fiecare seară, la cină, Bestia o vizitează. După o vreme, Frumoasa îl aşteaptă cu nerăbdare, pentru ca îi întrerupe singurătatea. Singurul lucru care o deranjează este ca, la sfârşitul fiecărei vizite, Bestia o roagă să-i devină soţie; când ea refuză, cu multă delicateţe, Bestia se retrage. Trei luni trec aşa şi, după ce ea refuză din nou, Bestia o roagă, în schimb, ca măcar să nu-l părăsească niciodată. Ea promite, dar îi cere voie să-şi viziteze tatăl, pentru ca într-o oglindă în care poate afla tot ce se petrece în lume îşi vede tatăl care îi duce dorul.

Bestia îi da voie să plece pentru o săptămână şi o avertizează că, dacă nu se va întoarce, va muri.

A doua zi ea ajunge acasă, regăsindu-şi tatăl copleşit de fericire. Fraţii ei sunt plecaţi în armată. Surorile, nefericite în căsătoriile lor, plănuiesc, din invidie, s-o reţină pe Frumoasă mai mult de o săptămână, crezând că atunci monstrul va veni după ea şi o va distruge. Reuşesc s-o convingă pe Frumoasă să rămână încă o săptămână; dar în cea de a zecea noapte ea visează Bestia care, pe moarte fiind, îi reproşează trădarea. Ea îşi doreşte să se întoarcă şi e subit transportată acolo. Frumoasa găseşte Bestia în agonie, din cauza durerii pricinuite de încălcarea promisiunii. în timpul vizitei acasă, Frumoasa îşi dă seama cât de mult s-a ataşat de Bestie; acum, văzându-i neajutorarea, înţelege că e îndrăgostită de Bestie şi îi mărturiseşte că nu mai poate trăi singură şi că vrea să-i fie soţie. în acest moment Bestia se transformă într-un prinţ; lor li se vor alătura tatăl şi restul familiei. Surorile sunt transformate în nişte statui, nevoite să rămână aşa până când îşi vor recunoaşte greşelile.

în *Frumoasa şi Bestia,* înfăţişarea Bestiei e lăsată în seama imaginaţiei noastre. într-un grup de basme semnalat în multe ţări europene, sub influenţa lui *Cupidon şi Psyche,* bestia ia forma unui şarpe. Altminteri, evenimentele acestor poveşti sunt similare celor menţionate, cu o singură excepţie. Când bărbatul îşi recapătă forma umană, mărturiseşte de ce a fost blestemat la o existenţă de şarpe: ca pedeapsă pentru seducerea unei orfane. Cel care s-a folosit de o victimă neajutorată pentru a-şi satisface poftele sexuale va fi mântuit doar de o dragoste altruistă, gata să se sacrifice pentru iubitul său. Prinţul a fost transformat într-un şarpe, deoarece, ca animal falie, şarpele e un simbol al desfrâului sexual care urmăreşte doar satisfacerea poftelor fără beneficiul relaţiei umane şi deoarece se foloseşte de victima lui exclusiv pentru propriile-i

interese, asemeni şarpelui din paradis. Cedând seducţiei acestuia, ne pierdem starea de inocenţă.

În *Frumoasa şi Bestia*, evenimentele fatidice sunt declanşate de furtul trandafirului de către tată pentru a-l duce celei mai iubite fiice. Ceea ce simbolizează atât dragostea pe care i-o poartă, cât şi anticiparea pierderii fecioriei ei, o floare ruptă – în special trandafirul – fiind un simbol al pierderii virginităţii. Asta le poate apărea tatălui şi fiicei ca o viitoare experienţă „bestială". Dar povestea ne convinge că anxietăţile lor sunt neîntemeiate. Ceea ce părea că va fi o experienţa bestială se transformă într-una de iubire şi de profund umanism.

Punând *Barbă Albastră* în raport cu *Frumoasa şi Bestia,* am putea spune că prima prezintă acele aspecte primitive, agresive şi egoist distructive ale sexualităţii care trebuie depăşite dacă vrem ca dragostea să înflorească; în timp ce a doua poveste descrie în ce constă dragostea adevărată. Comportamentul lui Barbă Albastră e în concordanţa cu înfăţişarea ameninţătoare; Bestia, în ciuda aparenţei, e o persoană frumoasă, asemeni Frumoasei. Această poveste, contrar temerilor posibile ale copilului, îl asigură pe ascultător ca, deşi femeile şi bărbaţii arată foarte diferit, sunt perfecţi unul pentru celălalt atunci când sunt partenerii potriviţi în privinţa personalităţii lor şi sunt uniţi de dragostea ce şi-o poartă. în timp ce *Barbă Albastră* confirmă cele mai groaznice temeri despre sex, *Frumoasa şi Bestia* îi oferă copilului încrederea necesară pentru a-şi da seama că temerile lui nu sunt decât creaţiile angoasante ale fanteziilor sexuale; iar daca Ia început actul sexual poate apărea ca animalic, în realitate iubirea între un bărbat şi o femeie este cea mai mulţumitoare dintre toate emoţiile şi singura care asigură fericirea durabilă.

În diverse locuri din această carte am menţionat că basmele îl ajută pe copil să înţeleagă natura dificultăţilor lui oe- dipiene şi îi oferă speranţa că le va putea stăpâni. *Cenuşăreasa* constituie o afirmare supremă a naturii

devastatoare a geloziei oedipiene nerezolvate şi distructive, exprimate de un părinte faţă de copil. Nici un alt basm, dintre cele foarte cunoscute, nu arată atât de evident precum *Frumoasa şi Bestia* faptul că ataşamentul oedipian faţă de părinte este natural, de dorit şi că are cele mai pozitive consecinţe pentru toată lumea dacă pe parcursul procesului de maturizare acest sentiment se metamorfozează, în timp ce se detaşază de părinte şi se concentrează asupra iubitului. Ataşamentele oedipiene, departe de a fi sursa celor mai mari dificultăţi emoţionale ale noastre (ceea ce pot fi dacă nu suferă o evoluţie corespunzătoare în timpul creşterii), reprezintă solul pe care va creşte fericirea durabilă, dacă ne angajăm într-o evoluţie şi o rezolvare sănătoasă a unor astfel de sentimente.

Această poveste sugerează ataşamentul oedipian al Frumoasei faţă de tata, nu numai pentru că ea îi cere să-i aducă un trandafir, dar şi pentru că ni se relatează în detaliu cum surorile ei se distrau la petreceri şi aveau iubiţi în timp ce Frumoasa rămânea acasă şi le spunea celor care o curtau că e prea tânără să se mărite, că doreşte „să mai stea cu tatăl ei câţiva ani”. De vreme ce Frumoasa i se alătură Bestiei doar din dragoste faţă de tată, ea intenţionează să aibă o relaţie asexuală cu Bestia.

Palatul Bestiei, în care toate dorinţele Frumoasei se împlinesc instantaneu, motiv discutat deja în *Cupidon şi Psyche,* este o fantasmă narcisică tipică celor în care se avântă copiii. E greu de găsit un copil care să nu fi dorit niciodată să ducă o viaţă în care să nu i se ceară nimic şi toate dorinţele să-i fie satisfăcute îndată ce le exprimă. Basmul ne spune că o astfel de viaţă, departe de a fi satisfăcătoare, devine curând găunoasă şi plictisitoare – într-atât încât Frumoasa ajunge nerăbdătoare să fie vizitată seară de seară de către Bestie, vizite pe care la început le ura.

Dacă nu s-ar întâmpla nimic care să întrerupă un vis narcisic ca acesta, n-am avea o poveste; narcisismul,

ne învaţă basmul, în ciuda aparentei atractivităţi, nu reprezintă o viaţă a satisfacţiilor, ci lipsa de viaţă. Frumoasa se înviorează atunci când află că tatăl are nevoie de ea. în unele versiuni el se îmbolnăveşte grav; în altele suspină după ea, iar în altele este în mare primejdie. Această înştiinţare spulberă nonexistenţa narcisică a Frumoasei; ea începe să acţioneze şi apoi – asemeni poveştii – revine la viaţă.

Aruncată în mijlocul conflictului dintre iubirea de tată şi nevoile Bestiei, Frumoasa părăseşte fiara pentru a se alătura tatălui. Dar atunci realizează cât de mult iubeşte Bestia – un simbol al desprinderii din legătura cu tatăl şi al transferului dragostei asupra Bestiei. Numai după ce Frumoasa decide să plece din casa tatălui pentru a se întoarce la Bestie – adică după ce a rezolvat problema legăturilor oedipiene cu tatăl – actul sexual, care îi repugna înainte, devine o bucurie.

Asta prefigurează cu secole concepţia freudiană că sexul este perceput de copil ca dezgustător numai atâta vreme cât dorinţele lui sexuale sunt legate de părinte, pentru că numai printr-o asemenea atitudine negativă faţă de sex e posibil ca incestul să rămână tabu şi familia umană în siguranţă. Dar, odată detaşate de părinte şi direcţionate către un partener de o vârstă mai potrivită, într-o relaţie şi evoluţie normale, dorinţele sexuale nu mai apar ca bestiale – dimpotrivă, sunt trăite ca frumoase.

Ilustrând aspectele pozitive ale ataşamentului oedipian al unui copil, arătând în acelaşi timp ceea ce trebuie să se întâmple cu acest sentiment pe măsură ce copilul creşte, *Frumoasa şi Bestia* merită din plin aprecierea pe care Iona şi Peter Opie i-o arată în prezentarea din *Basmele clasice*. Ei îl califică drept „cel mai simbolic dintre basme, după *Cenuşăreasa*, şi cel mai satisfăcător”.

Frumoasa şi Bestia începe prin a ilustra concepţia imatură conform căreia omul are o existenţă duală, ca

animal şi ca spirit (simbolizat de Frumoasă). în procesul de maturizare, aceste aspecte ale umanităţii noastre, izolate artificial, trebuie unificate; numai aşa putem să ne realizăm integral ca fiinţe umane. în *Frumoasa şi Bestia* nu există secrete sexuale care trebuie să rămâne nepătrunse, dar a căror cunoaştere necesită un drum lung şi anevoios de auto-descoperire înainte să se ajungă la un final fericit. într-adevăr, nu există secrete ascunse şi e foarte de dorit ca natura adevărată a Bestiei să fie revelată. Descoperirea naturii reale a Bestiei, adică a persoanei gentile şi iubitoare, conduce direct la finalul fericit. Esenţa poveştii nu o constituie naşterea dragostei pentru Bestie în sufletul Frumoasei, nici măcar transferul dragostei pentru tată asupra Bestiei, ci evoluţia Frumoasei în cadrul acestui proces. De la credinţa că va trebui să aleagă între dragostea pentru tată şi cea pentru Bestie, Frumoasa ajunge să facă fericita descoperire că a vedea aceste două iubiri în opoziţie constituie o atitudine imatură. Transferând dragostea oedipiană originară pentru tată asupra viitorului soţ, Frumoasa manifestă faţă de tată cea mai benefică formă de afecţiune. Aceasta îi redă sănătatea şubrezită şi îi asigură o viaţă fericită alături de fiica iubită. în acelaşi timp, îi redă Bestiei înfăţişarea omenească, astfel devenind posibilă o viaţă de fericire matrimonială împreună cu Frumoasa.

Căsătoria Frumoasei cu fosta Bestie devine o expresie simbolică a vindecării schismei dintre animal şi aspectele spirituale umane – o separare descrisă ca o boală din moment ce, atunci când sunt separaţi de Frumoasă, întâi tatăl, apoi Bestia sunt gata să moară. în aceeaşi măsură, acesta este şi punctul final al unei evoluţii de la sexualitatea egocentrică, imatură (falică-agresiv-distructivă) la una care îşi găseşte împlinirea într-o relaţie umană de profundă devoţiune: Bestia e pe cale să moară din pricina separării de Frumoasă, care reprezintă şi femeia iubită, şi sufletul nostru, Psyche. E un progres de la sexualitatea primitivă egocentric-agresiva

Ia cea care îşi găseşte împlinirea ca parte componentă a unei relaţii de iubire în care se angajează liber consimţită. De aceea, Bestia acceptă ca Frumoasa să-i ia locul tatălui numai după ce se asigură că o face voluntar, apoi o cere în repetate rânduri de soţie, dar acceptă refuzul ei iară s-o învinovăţească, tară să încerce să se apropie de ea înainte ca Frumoasa să-şi declare dragostea spontan.

Traducând limbajul poetic al basmului în cel prozaic al psihanalizei, căsătoria dintre Frumoasă şi Bestie semnifică umanizarea şi socializarea sinelui de către supraeu. Este cum nu se poate mai potrivit că în *Cupidon şi Psyche* rodul uniunii lor se numeşte Plăcere sau Bucurie, eul care ne procură satisfacţia necesară pentru o viaţă bună. Basmul, spre deosebire de mit, nu trebuie sa exprime explicit beneficiile uniunii celor doi protagonişti. Face apel 1a o imagine mult mai impresionantă: o lume în care cei buni trăiesc în fericire, iar cei răi – surorile – nu sunt lipsiţi de speranţa izbăvirii.

Fiecare basm este o oglindă fermecată care reflectă unele aspecte ale vieţii noastre interioare şi ale paşilor necesari evoluţiei de la imaturitate Ia maturitate. Pentru cei care se lasă inundaţi de ceea ce basmul are de comunicat, acesta devine o oază adâncă în care, la început, pare să se reflecte doar propria noastră imagine; dar dincolo de suprafaţă descoperim curând frământările lăuntrice ale sufletului nostru – profunzimea lui şi modalităţile de împăcare cu noi înşine şi cu lumea, răsplata luptelor noastre.

*w*Selectarea poveştilor pentru a fi analizate aici a fost arbitrară, deşi impusă într-o anumită măsură de popularitatea lor. Cum fiecare poveste reflectă un segment al evoluţiei umane interioare, a doua parte a acestei cărţi s-a referit la început la poveştile în care copilul se zbate să-şi obţină independenţa: fără tragere de inimă şi numai atunci când e forţat de părinţi să facă

aşa împotriva voinţei lui, ca în *Hărtsel şi Gretel,* sau mult mai spontan, ca în *Jack şi vrejul de fasole.* Scufiţa Roşie, din burta lupului, şi Frumoasa din pădurea adormită, care s-a jucat cu fusul în castelul tatălui, s-au expus prematur unor experienţe pentru care nu erau coapte; ele învaţă să aştepte până se vor fi maturizat şi vor fi învăţat cum să obţină acest lucru. În *Albă-ca-Zăpada* şi *Cenuşăreasa* copilul poate deveni el însuşi numai dacă părintele e învins. Daca această carte s-ar fi terminat cu oricare din aceste poveşti, s-ar fi putut crede ca nu există o rezolvare fericită a conflictului dintre generaţii care, aşa cum o demonstrează aceste basme, este la fel de vechi ca omul. Dar ele ne mai spun că, acolo unde există acest conflict, el este cauzat doar de egoismul părintelui şi de lipsa sensibilităţii faţă de necesităţile legitime ale copilului. Eu însumi părinte, am preferat să închei cu un basm care ne spune că dragostea părintelui pentru copil este la fel de veche ca aceea a copilului pentru părinte. Din această afecţiune tandră creşte un alt gen de dragoste, care, când copilul s-a maturizat, îl leagă de fiinţa pe care o iubeşte. Oricare ar fi realitatea, copilul care ascultă basme ajunge să-şi imagineze şi să creadă ca, din dragoste pentru el, părintele e în stare să-şi rişte viaţa pentru a-i aduce cadoul pe care-l râvneşte cel mai mult. La rândul lui, copilul crede că merită această devoţiune pentru că şi el ar fi în stare să-şi sacrifice viaţa din dragoste pentru părinte. Astfel, copilul va creşte în aşa fel încât va încerca să aducă pacea şi fericirea chiar şi celor care sunt atât de grav năpăstuiţi încât par nişte bestii. Procedând aşa, o persoană îşi va câştiga fericirea pentru ea şi partenerul de viaţă şi, totodată, pentru părinţi. Va fi împăcată şi cu ea însăşi, şi cu lumea.

Acesta este unul dintre nenumăratele adevăruri revelate de basme şi care ne pot ghida în viaţă; e un adevăr la fel de valid astăzi ca *odată ca niciodată.*

NOTE

1 Pentru observaţiile lui Dickens privitoare la *Scufiţa Roşie* şi opiniile lui despre basme, vezi Angus Wilson, *The World of Charles Dickens* (London: Seeker and Warburg, 1970), şi Michael C. Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale* (Bowling Green: Bowling Green University Press, 1972).

2 Louis MacNeice, *Varieties of Parable* (New York: Cambridge University Press, 1965).

- G.K. Chesterton, *Orthodoxy* (London: John Lane, 1909). C.S. Lewis, *The Allegory of Love* (Oxford: Oxford University Press, 1936).

[11] *Jack the Giant Killer* şi alte poveşti din ciclul Jack sunt tipărite de Briggs, *A Dictionary of British Folk Tales,* 4 volume (Bloomington: Indiana University Press, 1970). Poveştile populare menţionate în acest volum pot fi găsite aici. O altă colecţie importantă de basme englezeşti e cea a lui Joseph Jacobs: *English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1890) şi *More English Fairy Tales* (London: David Nutt, 1895).

5 „The mighty hopes that make us men" (A. Tennyson, *În Memóriám,* LXXXV).

6 Discuţia din *Pescarul şi Duhul* se bazează pe traducerea lui Burton din *O mie şi una de nopţi.*

Duhul din sticlă este una din poveştile culese de Fraţii Grimm şi publicate sub titlul *Kinder- und Hausmárchen.* Această carte a fost tradusă în engleză de multe ori, însă puţine traduceri sunt fidele originalului. Printre cele acceptabile sunt: *Grimm's Fairy Tales,* New York, Pantheon Books, 1944; şi *The Grimm's German Folk Tales,* Carbondaîe, Southern Illinois University Press, 1960.

Toate basmele Fraţilor Grimm sunt analizate în legătură cu originile fiecărei poveşti, versiunile diferite din întreaga lume, relaţia lor cu alte legende şi basme etc., în *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmarchen derBrüder Grimm,* 5 vol., Hildesheim, Olms, 1963, de Johannes Boite şi Georg Polivka.

Duhul din sticlă ilustrează faptul că atitudinea părintelui îl determină pe copil să-şi imagineze cum ar fi să obţină acele puteri care îl vor face superior tatălui. Eroul poveştii a trebuit să renunţe la şcoală din cauza sărăciei familiei. îşi oferă serviciile sărmanului tată tăietor de lemne, dar tatăl nu are încredere în abilităţile lui, spunân- du-i: „E o muncă prea grea pentru tine; nu eşti obişnuit cu truda, n-o să faci faţă". După ce au muncit toată dimineaţa, tatăl propune o pauză şi masa de prânz. Fiul declară că preferă o plimbare în pădure, să caute nişte cuiburi de păsări, la care tatăl exclamă: „Oh, copil netrebnic, de ce vrei s-alergi? După aceea o să fii atât de obosit că n-o sa poţi ridica

mâna”. Astfel, tatăl îşi înjoseşte fiul a doua oară – prima oară îndoindu-se de capacitatea lui de a munci din greu; apoi, chiar dacă fiul a demonstrat că e puternic, îşi arată dispreţul pentru felul în care vrea să-şi petreacă timpul liber. După una ca asta, ce băiat la pubertate nu s-ar lăsa pradă visării cu ochii deschişi despre cum i-ar putea demonstra tatălui că greşeşte, că e mai bun decât îşi imaginează părintele?

Basmul face ca această fantezie să se împlinească. în timp ce fiul hoinăreşte în căutare de cuiburi de păsări, aude o voce care spune „Dă-mi drumul!”. Atunci descoperă un duh într-o sticla, care la început vrea să-l distrugă pentru că fusese închis vreme îndelungată. Deştept, băiatul îl închide la loc, o stratagemă asemănătoare cu cea a pescarului din *O mie şi una de nopţi*, eliberându-l numai după ce e recompensat cu o cârpă cu un capăt care lecuieşte orice boală, iar celălalt transformă totul prin frecare în argint. Transformând lucruri în argint, băiatul asigură un trai confortabil pentru el şi tată, iar fiindcă „putea lecui orice boală, a devenit cel mai faimos doctor din lume”.

Motivul duhului din sticlă e foarte vechi, existând legende iudeo-persane conform cărora Regele Solomon obişnuia să pedepsească duhurile eretice sau neascultătoare închizându-le în casete de fier, ploşti de alamă sau burdufuri de vin, apoi le arunca în mare. Faptul că *Pescarul şi Duhul* derivă în parte din această tradiţie îşi găseşte confirmarea în relatarea duhului despre revolta sa împotriva lui Solomon, care l-a închis într-o sticlă pe care a aruncat-o în mare.

În *Duhul din sticlă* acest motiv antic s-a contopit cu două tradiţii diferite. Una dintre ele, deşi i se poate identifica originea în legendele lui Solomon, este o istorisire medievală despre diavol, încarcerat în mod similar de un sfânt, apoi eliberat şi obligat să-şi servească eliberatorul. A doua tradiţie îşi are originea în poveşti despre o persoană istorică: Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim, un renumit doctor elveţian din secolul al XVI-lea, ale cărui vindecări miraculoase au stimulat imaginaţia europenilor multe secole.

Conform acestor poveşti, Paracelsus aude o voce venind dintr-un brad, strigându-î pe nume. Recunoaşte vocea ca fiind a diavolului, care, în formă de păianjen, e închis într-o gaură minusculă în copac. Paracelsus propune să-l elibereze, dacă diavolul îi va da doctoria care lecuieşte toate bolile, plus o tinctură care preschimbă totul în aur. Diavolul e de acord, dar apoi încearcă să-l distrugă pe sfântul care-l încarcerase. Ca să prevină una ca asta, Paracelsus se îndoieşte cu voce tare că ceva atât de mare ca diavolul s-ar putea transforma în

ceva atât de mic ca un păianjen. Diavolul, ca să-i demonstreze că poate, se preschimbă din nou în păianjen, iar atunci e din nou închis în copac de către Paracelsus. Această poveste, Ia rândul ei, poate fi regăsită într-una mai veche despre un vrăjitor numit Virgifius (Boite şi Polivka, *op. cit).*

[1] Cele mai comprehensive enumerări de motive de basm, inclusiv cel al duhului din sticlă, sunt cele prezentate de Antii A. Aarne, *The Types of the Foîktale* (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961), şi Stith Thompson, *Motif Index ofFolk Literature, 6* volume (Bloomington: Indiana University Press, 1955).

în indexul lui Thompson, motivul duhului păcălit să se întoarcă în sticlă e marcat Dl 240, D2177.1, R181, K717 şi K722. Ar fi anost să enumerăm toate motivele de basm menţionate în acest volum, ţinând cont că distribuirea unui motiv sau altul poate fi uşor depistată în aceste cărţi de referinţă.

„Analiza mitului lui Hercule şi a altor mituri greceşti este conformă relatării lor de către Gustav Schwab, *Gods and Heroes: Myths and Epics ofAncient Greece* (New York: Pantheon Books, 1946).

[9] Mircea Eliade, *Birth and Rebirth* (New York: Harper and Brothers, 1958); *Myth and Reality* (New York: Harper & Row, 1963). Ve2i, de asemenea, Paul Saint yves, *Les Contes de Perrault et les récits paralleles* (Paris, 1923), şi Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen, besonders în seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos* (Helsinki: Folklore Fellows Communications No. 150,1954).

[lO]O colecţie de articole analizând basmele pe baza profunzimii psihologice, care are meritul de a reprezenta adecvat diferite şcoli de gândire, poate fi găsită în *Märchenforschung und Tiefenpsychobgie* de Wilhelm Laiblin (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969). Mai conţine şi o bibliografie foarte rezonabilă.

11 încă nu există o dezbatere sistematică despre basme din punct de vedere psihanalitic. Freud a publicat două articole scurte în 1913 pe această temă: „Apariţia în vise a unor elemente din basme" şi „Motivul celor trei casete". *Scufiţa Roşie* şi *Lupul şi cei şapte iezi* de Fraţii Grimm joacă un roi important în celebra „Istorie a nevrozei infantile" a lui Freud, care a devenit cunoscută ca „Omul cu lupi". Sigmund Freud, *The Standard Edition ofthe Complete Psychological Works* (London: Hogarth Press, 1953 ff.), volumele 12,17.

Multe scrieri psihanalitice fac referire la basme, mult prea numeroase pentru a fi enumerate aici, dar aproape întotdeauna numai în treacăt, ca în Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (New York: International Univerşities Press, 1946). Dintre multele

articole care au analizat mai specific basmele din punct de vedere freudian, pot fi menţionate: Otto Rank, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung* (Viena: Deuticke, 1919); Alfred Winterstein, „Die Pubertädtsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen", *Imago,* vol. 14(1928).

în plus, foarte puţine basme au fost discutate psihanalitic – spre exemplu, Steff Born stein, „The Sleeping Beauty", *Imago,* voi. 19 (1933); }. F. Grant Duff, „Snow White", *ibid.,* vol. 20 (1934); Lilla Veszy-Wagner, „Little Red Riding Hood on the Couch", *The Psychoanalytic Forum,* vol. 1 (1966); Beryl Sandford, „Cinderella", *ibid., vol.* 2 (1967). Erich Fromm, *The Forgotten Language* (New York: Rinehart, 1951), face unele referiri la basme, în special la *Scufiţa Roşie.*

12 Basmele sunt tratate mult mai comprehensiv în scrierile lui Jung şi ale psihanaliştilor jungieni. Din nefericire, o mică parte a acestei vaste literaturi a fost tradusă în engleză. Tipică pentru abordarea jungiană a basmelor este Marie Louise von Franz, *Interpretation ofFairy Tales* (New York: Spring Publications, 1970).

Probabil cel mai bun exemplu al analizei unui basm faimos din punct de vedere jungian este cel al lui Erich Neumann, *Amor and Psyche* (New York: Pantheon, 1956).

Cea mai completă analiză a basmelor din perspectivă jungiană poate fi găsite în cele trei volume de Hedwig von Beit, *Symbolik des Märchens* (Berna: A. Francke, 1952-1957).

O poziţie intermediară e reprezentată de Julius E. Heuscher, *A Psychiatric Study of Fairy Tales* (Springfield: Charles Thomas, 1963).

Pentru versiuni diferite ale *Celor trei purceluşi,* vezi Briggs, *op. cit.* Analiza acestei poveşti se bazează pe cea mai timpurie variantă publicată de J. O. Halliwell, *Nursery Rhymes and Nursery Tales* (Londra, cca. 1843).

Numai în unele versiuni mai recente ale poveştii cei doi purceluşs supravieţuiesc, ceea ce răpeşte mult din impactul ei. în unele variante purceluşii au nume, afectând abilitatea copilului de a-i vedea ca reprezentări ale celor trei stadii de evoluţie. Pe de altă parte, câteva variante declară că din cauza căutării plăcerii n-au reuşit cei mici să construiască o casă mai solidă, deci mai sigură, de vreme ce mezinul o construieşte din noroi pentru că e atât de plăcut să te bălăceşti în el, iar mijlociul se foloseşte de varză pentru a-şi construi sălaşu! pentru că îi place s-o mănânce.

[N] Pasajul care menţionează gândirea animistă este din articolul „Animism" de Ruth Benedict, în *Encyclopedia of the Social Sciences* (New York: Macmillan, 1948).

15 Pentru diversele stadii de gândire animistă ale copilului şi efectul ei dominator exercitat până la vârsta de doisprezece ani, vezi Jean Piaget, *The Childs Concept of the World* (New York: Harcourt, Brace, 1929).

16 *La răsărit de soare şi la apus de lună* este un basm norvegian. Traducerea poate fi găsită în Andrew Lang, *The Blue Fairy Book* (Londra: Longmans, Green, c. 1889).

17 *Frumoasa şi Bestia* este o poveste străveche, existând în numeroase versiuni. Printre cele mai cunoscute este cea de Madame Leprince de Beaumont, de găsit în Iona şi Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (Londra: Oxford University Press, 1974). *Regele broască* este una dintre poveştile Fraţilor Grimm.

[lB]Un rezumat al teoriilor lui Piaget poate fi găsit în J. H. Flavell, *The Developmental Psychoîogy ofjean Piaget* (Princeton: Van Nostrand, 1963).

„ Pentru o analiză a zeiţei Nut, vezi Erich Neumann, *The Great Mother* (Princeton: Princeton University Press, 1955). „îşi acoperă creaturile de pe pământ cu bolta cerească, aşa cum o cloşcă îşi adăposteşte puii". Modul în care a fost zugrăvită poate fi văzut pe capacul unui sarcofag egiptean, Uresh-Nofer (a XXX-a dinastie) la Metropolitan Museum în New York.

[2]" Mîchael Polanyi, *Personal Knowledge* (Chicago: University of Chîcago Press, 1958).

21 Sigmund Freud, „From the History of an Infantile Neurosis",

22 Deşi nu ştiu de existenţa unor studii care să demonstreze cât de mult pot ilustraţiile să distragă atenţia copiilor de la basme, acest lucru este amplu demonstrat pentru alte materiale de lectură. Vezi, spre exemplu, S. J. Samuels, „Attention Process în Reading: The Effect of Pictures on the Acquisition of Reading Responses", *Journal of Educational Psychology*, vol. 58 (1967); şi trecerea în revistă a multor ake studii cu acest subiect: „Effects of Pictures on Learning to Read, Comprehension, and Attitude", *Review of Educational Research*, voi. 40(1970).

23 J. R. R. Tolkien, *Tree and Leaf (*Boston: Houghton Mifflin, 1965).

[u] Există o vastă literatură privitoare la consecinţele privării de

vise – de exemplu, Charles Fisher, „Psychoanalytic Implications of Recent Research on Sleep and Dreaming", *Journal of the American Psychoanalytic Association,* vol. 13 (1965); şi Louis J. West, Herbert H. Janszen, Boyd K. Lester şi Floyd S. Cornelison, Jr., „The Psychosis of Sleep Deprivation", *Annals of the New York Academy of Science,* vol. 96(1962).

25 Chesterton, *op. cit.*

26 Sigmund Freud, „The Family Romance of the Neurotic", *op. cit.,* vol. 10.

27 *Cele trei dorinţe* a fost la origine o poveste scoţiană, semnalată de Briggs, *op. cit.* După cum s-a spus, cu variaţiile cuvenite, acest motiv e întâlnit în întreaga lume. Spre exemplu, într-o poveste indiană unei familii i se făgăduiesc trei dorinţe. Soţia doreşte frumuseţe deosebită şi foloseşte prima dorinţă ca să o obţină, după care fuge în lume cu un prinţ. Soţul furios doreşte s-o vadă preschimbată într-un porc; fiul e nevoit să folosească ultima dorinţă pentru a transforma la loc.

28 Aceeaşi secvenţă de evenimente poate fi văzută ca expresia simbolică a faptului că, aşa cum scade pericolul de a ceda presiunilor sinelui – reducerea ferocităţii animalice reprezentată de tigru şi lup în blândeţea simbolizată de căprioară –, tot astfel şi vocile de avertizare ale eului şi supraeului pierd o parte din puterea de a controla şinele. Dar, din moment ce în basm fratele îi spune surorii despre hotărârea lui de a bea din al treilea izvor: „Trebuie să beau, orice-ai spune; mi-e mult prea sete", interpretarea dată în text pare mai apropiată de sensul profund al poveştii.

29 Analiza despre *Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul* se bazează pe traducerea lui Burton, *TheArabian Nights'Entertainments*.

30 Pentru istoria celor *O mie şi una de nopţi* şi mai ales pentru semnificaţia numărului 1001, vezi Von der Leyen, *Die Welt des Märchens*, 2 volume (Düsseldorf: Eugen Diederich, 1953).

-[1] Pentru povestea care constituie cadrul în care simt aşezate cele 1001 de poveşti, vezi Emmanuel Cosquin, „Le prologue-cadre des *MiUe et une nuits*" în volumul său *Étudesfolkloriques* (Paris: Champion, 1922).

[32] Pentru povestea egipteană antică, vezi Emanuel de Rougé, „Notice sur un manuscrit egyplien", *Revue archéologique,* vol. 8 (1852); W. F. Petrie, *Egyptian Taies*, vol. 2 (1895); şi Boite şi Polivka, *op. cit.*

„Diversele versiuni ale poveştii *Cei doi fraţi* sunt analizate de Kurt Ranke, *„Die zwei Brüder", Folk Lore Fellow Communications,* vol. 114(1934).

[M] Este destul de neobişnuit pentru un basm să fie atât de precis în privinţa numelor de locuri. Cei care au studiat această problemă au ajuns la concluzia că, atunci când este menţionat numele unui loc, povestea trebuie să fie într-un fel legată de un eveniment care a avut loc efectiv. Spre exemplu, e posibil ca un grup de copii să fi fost răpit în oraşul Hameln, ceea ce a dus la povestea Fluieraşului, care ne istoriseşte dispariţia copiilor din acest oraş. Este o poveste moralizatoare, departe de basm, din moment ce îi lipsesc rezolvarea şi un happy-end. Dar o astfel de poveste cu referinţe istorice există numai într-o singură formă.

Larga răspândire a motivului „celor trei graiuri" şi numeroasele versiuni sunt o dovadă împotriva existenţei unui nucleu istoric al acestei poveşti. Pe de altă parte, pare logic ca o poveste care începe în Elveţia să accentueze importanţa învăţării a trei graiuri diferite şi nevoii de integrare a lor într-o unitate superioară, din moment ce patru grupuri lingvistice alcătuiesc populaţia elveţiană: germana, franceza, italiana şi retoromana. Cum una dintre aceste limbi – cel mai probabil germana – era limba maternă a eroului, e logic ca el să fie trimis în trei locuri diferite unde să înveţe celelalte limbi. Ceea ce ascultătorul elveţian al poveştii ar putea înţelege clar drept necesitatea ca oamenii să vorbească limbi diferite pentru a forma o unitate superioară – Elveţia – trimite mai subtil la necesitatea unei integrări interioare a tendinţelor diferite proprii unei persoane.

[35] în legătură cu obiceiul de a sufla o pană în aer pentru a decide încotro să mergi, vezi Boite şi Polivka, *op.* c/i., voi. 2.

[3]"Tolkien, *op. cit.*

„ Vezi, de exemplu, povestea lui Joey în Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress* de (New York: Free Press, 1967).

[38] Jean Piaget, *The Origins of întelligence în Children* (New York: International Universities Press, 1952) şi *The Constru t fR l în the Child* (New York: Basic Books, 1954).

[3]"Watty Pipei; *The Little Engine Coi dd* (Eau Claire, Wisconsin: E.M. Hale, 1954).

40 Poemul „Disobedience" de A. A. Milne, în *When We Were Very* Fown^{New York; E. P. Dutton, 1924).

41 Numele de cal Falada sugerează o origine antică a povestirii. Este derivat din numele calului lui Roland, din *Chanson de Roland,* numit Valantin, Valantis, Valatin etc.

Şi mai vechi este motivul calului vorbitor. Tacitus relatează că germanii îşi socoteau caii capabili să prezică viitorul şi îi foloseau ca oracole. Naţiunile scandinave aveau idei similar despre cai.

42 Pentru *Roswa! şi Lillian,* vezi Briggs, *op. cit.*

Motivul unei mirese adevărate înlocuite de o uzurpatoare malefică, demascată şi pedepsita în final, dar nu înainte ca mireasa adevărată să fie supusă unor încercări severe care îi testează caracterul, este întâlnit în toată lumea. {Vezi P. Arfert, *Das Motiv von der unterschobenen Braut în der internationalen Erzâhlungsliteratur* [Rostock: Dizertaţie, 1897}.) Detaliile variază atât în aceeaşi cultură cât şi de la o ţară la alta, ceea ce e valabil pentru basme în general, din moment ce în motivul fundamental sunt introduse obiceiuri şi cutume locale.

43 Câteva rânduri din acelaşi ciclu demonstrează încă o dată impactul formativ al basmelor asupra poeţilor. Heine, amintindu-şi basmele, scrie:

„Poveştile bătrânei dădace, cât de dulce sună, Cât de dragi sunt gândurile pe care le inspiră!”

si:

„Când îmi amintesc acel cântec, amintirea,
Bătrânei mele dădace nu piere.
Văd înc-odat faţa ei oacheşă,
Cu toate ridurile şi cutele ei.
în districtul Münster se născuse,
Şi ştia, în toată frumuseţea lor,
Multe cânturi populare şi poveşti încântătoare,
Şi nenumărate, sălbatice snoave cu stafii.

The Poems of Heine (London: G. Bell and Sons, 1916).

44 Pentru aceste versiuni diferite ale *Slujnicei la gâşte* şi pentru informaţii adiţionale despre toate poveştile Fraţilor Grimm, vezi Boite şi Polivka, *op. cit.*

[45]Tolkien, *op. cit.*

46 Mary f. Collier şi Eugene L. Gaier, „Adult Reactions to Preferred Childhood Stories”, *Child Development,* vol. 29 (1958).

47 Chesterton, *op. cit.*

Maurice Maeterlinck, *The Blue Bird* (New York: Dodd, Mead, 1911).

48 Pentru basmul turc, în special povestea lui Iskender, vezi August Nitschke, *Die Bedrohung* (Stuttgart: Ernst Klett, 1972). Cartea analizează alte aspecte ale basmelor, în mod special modul în care ameninţarea face parte din lupta pentru autorealizare şi pentru libertate; şi rolul prietenului săritor.

49 „Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen, Vom Mütterchen die Frohnatur Und Lust zu fabulieren." Goethe, *Zahme Xenien*, VI.
^Maniera în care mama lui Goethe îi spunea fiului basme este descrisă de Bettina von Arnim în *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (Jena: Diederichs, 1906).

[51] „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" – Goethe, *Faust*.

52 Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralitez* (Paris, 1697). Prima traducere engleză tipărită a fost a lui Robert Samber, *Historiés or Taies ofPast Times* (Londra, 1729). Cele mai cunoscute dintre aceste poveşti au fost republicate de Iona şi Peter Opie, *op. cit*. Mai pot fi găsite în cărţile de basme ale lui Andrew Lang – „Little Red Riding Hood" este inclusă în *The Blue Fairy Book, op. cit.*

53 Există o literatură bogată privitoare la basmele lui Perrault. Cea mai utilă contribuţie – comparabilă cu ce au fac ut Boite şi Polivka pentru poveştile Fraţilor Grimm – este cea a lui Marc Soriano, *Les Contes de Perrault* (Paris; Gallimard, 1968).

Andrew Lang, în *Perrault's Popular Tales* (Oxford: Clarendon Press, 1888), scrie: „Dacă *Scufiţa Roşie* s-ar termina în toate variantele unde se termină la Perrault, am putea s-o uităm, cu observaţia că *maşinăria* povestirii e derivată din «vremurile când fiarele vorbeau» sau se credea că sunt capabile să vorbească. însă e bine cunoscut faptul că în varianta germană, *Scufiţa Roşie* (Fraţii Grimm, 26), povestea nu se sfârşeşte cu triumful lupului. Scufiţa Roşie şi bunica sunt readuse la viaţă, «iar lupul a murit». Este posibil ca fie acesta să fi fost finalul original, omis de Perrault pentru că părea imposibil pentru copiii din vremea lui Ludovic al XIV-lea, fie copiii să fi insistat ca povestea «să se termine cu bine». în ambele cazuri, acea *Märchen* germană conservă unul dintre cele mai larg răspândite incidente mitice din lume – reapariţia unor oameni vii din monstrul care i-a devorat".

54 Două dintre aceste versiuni ale *Scufiţei Roşii* sunt publicate în *Melusine*, vol. 3 (1886-1887) şi vol. 6 (1892-1893).

„*Ibid.*

[56]Djuna Barnes, *Nightwood* (New York: New Directions, 1937). T.S. Eliot, „Introduction", *iriNightwood, ibid.*

[57] *Fairy Tales Told Again*, cu ilustraţii de Gustave Doré (Londra: Cassel, Petter and Galpin, 1872). Ilustraţia e retipărită în Opie şi Opie, *op. cit.*

[*3] Pentru versiuni alternative ale *Scufiţei Roşii*, vezi Boite şi Polivka, *op. cit.*

-"Gertrude Crampton, *Tootle the Engine* (New York: Simon and Schuster, 1946), colecţia Little Golden Book.

[60] Pentru diversele poveşti cu Jack, inclusive versiunile diferite la *Jack şi vreţul de fasole,* vezi Briggs, *op. cit.*

61 Pentru diferitele mituri ce alcătuiesc ciclul care începe cu Tantal, se concentrează asupra lui Oedip şi se încheie cu *Cei şapte împotriva Tebei* şi moartea Antigonéi, vezi Schwab, *op. cit.*

62 Pentru diferitele versiuni ale *Albei-ca-Zăpada,* vezi Boite şi Polivka, *op. cit.*

[63] Analiza *Albei-ca-Zăpada* se bazează pe varianta Fraţilor Grimm.

64 *Tanára sclavă* este a opta poveste din a doua zi a *Pentameronului* lui Basile, publicatprima oară în 1636 (*The Pentamewne of Giambattista Basile* [Londra: John Lane the Bodley Head, 1932]).

65 Pentru o analiză privitoare la faptul că deseori numărul trei reprezintă actul sexual în inconştient, vezi pp. 325 şi urm.

66 Piticii şi semnificaţia lor în folclor sunt discutaţi în articolul „Zwerge und Riesen" şi în multe altele din Hans Bächtold-Staubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Berlin: de Gruyter, 1927-19442). Volumul mai conţine şi articole interesante despre basme şi motivele din basme.

67 Anne Sexton, *Transformations* (Boston: Houghton Mifflin, 1971).

68 Pentru prima versiune publicată a poveştii *Cei trei urşi,* vezi Briggs, *op. cit.*

69 Erik H. Erikson, *Identity, Youth and Crisis* (New York: W.W. Norton, 1968).

70 Pentru *La Belle au bois dormant,* vezi Perrault, *op. cit.* Traduceri în engleză, sub titlul *The Sleeping Beauty, se* găsesc în Lang, *The Blue Fairy Book*> şi Opie şi Opie, *op. cit.* Pentru povestea Fraţilor Grimm *Dornröschen,* vezi Fraţii Grimm, *op. cit.*

71 Basile, *op. cit. Soarele, Luna* fi *Talia* este a cincea poveste din a cincea zi a *Pentameronului.*

[12] Pentru poveşti precursoare ale *Frumoasei din pădurea adormită,* vezi Boite şi Polivka, *op. cit.,* şi Soriano, *op. cit.*

1.

Despre faptul că *Cenuşăreasa* este cel mai cunoscut basm, vezi *Funk and Wagnalls Dktionary of Folklore* (New York: Funk and Wagnalls, 1950). De asemenea, Opie şi Opie, *op. cit.*

Despre faptul că este cel mai iubit basm, vezi Collier şi Gaier, *op. cit.*

2.

Pentru cea mai timpurie versiune chineză de genul *Cenuşăresei,* vezi Arthur Waley, „Chinese Cinderella Story", *Folk-Lore,* voi. 58 (1947).

Pentru istoria încălţămintei, inclusive sandale şi conduri, vezi R. T. Wilcox, *The Mode ofFootwear* (New York, 1948)

.Pentru o analiză mai detaliată, inclusiv despre edictul lui Diocletian, vezi E. Jaefert, *Skomod och skotillverkningfran medelti-den vara dagar* (Stockholm, 1938).

[7(1] Pentru originea şi sensul lui *Aschenbrödel* şi pentru multe alte detalii ale poveştii, vezi Boite şi Polivka, *op. cit.,* şi Anna B. Rooth, *The Cinderetta Cycle* (Lund: Gleerup, 1951).

77 Barnes, *op. cit.*

78 B. Rubenstein, „The Meaning of the Cinderella Story în the Development of a Little Girl", *American Imago,* voi. 12 (1955).

79 *La Gatta Cenerentola* este a şasea poveste din prima zi, în Basile, *Pentamerone, op. cit.*

[10] Ideea de a lăsa capacul unui cutat* să cadă pe gâtul unei persoane pentru a o ucide este una extrem de rară, deşi apare într-o poveste a Fraţilor Grimm, *Ienupăr ui,* În care o mamă vitregă rea îşi ucide astfel fiul vitreg. Probabil are o origine istorică. Grigorie (Sf. Grigorie) din Tours, în a sa *Istorie a francilor (History of the Franks,* New York: Columbia University Press, 1916), relatează cum regina Fredegund (care a murit în 597) a încercat să-şi ucidă propria fiică, Rigundis, în acest mod, dar aceasta a fost salvată de servitorii care au sărit s-o ajute. Motivul pentru care regina a încercat să-şi ucidă fiica a fost că Rigundis afirmase că ar trebui să fie în locul mamei pentru că este mai „bună" – adică născută ca fiică de rege, în timp ce mama începuse în viaţă ca slujnică. Astfel, aroganţa oedipiană a fiicei – „Sunt mai potrivită decât mama pentru poziţia ei" – generează răzbunarea oedipiană a mamei, de a-şi elimina fiica doritoare s-o înlocuiască.

[31] „La mala matre", în A. de Nino, *Usi e costumi abruzzesi,* voi. 3: *Fiabe* (Florenţa, 1883-1887).

[82] Mai multe poveşti în centrul cărora se află motivul Cenuşăresei sunt analizate în Marian R. Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants* (Londra: David Nutt, 1893).

[E< Acest lucru poate fi ilustrat printr-o faimoasă eroare produsă la începuturile psihanalizei. Freud, bazându-se pe ce îi spuseseră pacientele în timp ce erau analizate – vise, asocieri libere, amintiri –, a conchis că toate fuseseră seduse în copilărie de taţii lor, că aceasta era cauza nevrozei. Numai atunci când paciente a căror poveste de viaţă îi era bine cunoscută au avut aceleaşi amintiri – adică ştia sigur că nu avusese loc nici o seducţie în aceste cazuri – Freud şi-a dat seama că seducţia paternă nu poate fi atât de frecventă cum îşi închipuise. Atunci a realizat – şi i-a fost confirmat ulterior în multe alte instanţe – că ceea ce femeile îşi aminteau nu era ceva ce se întâmplase, ci doar ceva ce doreau să se fi întâmplat. Ca fetiţe, în

timpul perioadei oedi- piene, îşi doriseră ca taţii să fie îndrăgostiţi de ele şi să le dorească de soţii sau cel puţin amante. îşi doriseră asta cu atâta pasiune încât îşi imaginau că aşa fusese. Mai târziu, când şi-au amintit aceste fantezii, intensitatea sentimentelor le-a convins că acele lucruri se petrecuseră cu adevărat. Nu făcuseră nimic pentru a provoca seducţia paternă, asta susţineau şi credeau; taţii erau singurii responsabili. Pe scurt, fuseseră la fel de inocente precum Cenuşăreasa.

După ce Freud a realizat că aceste amintiri de seducere nu se refereau la acte comise în realitate, ci doar la fantezii, ajutându-şi în acest fel pacientele să sondeze şi mai adânc în inconştientul lor, a devenit evident nu numai că o dorinţă fusese considerată ca împlinită, dar şi că, atunci când erau mici, pacientele nu fuseseră foarte inocente, Nu numai că îşi doriseră să fie seduse şi îşi imaginaseră că aşa fusese, dar încercaseră să-şi seducă taţii în felul lor copilăresc – de exemplu, expunându-se sau cerând în diverse alte moduri iubirea tatălui (Sigmund Freud, „An Autobiographical Study", *New Introductory Lectures to Psychoanalysis*, *op. cit.,* vol. 20,22).

84 De exemphi, în „Cap o' Rushes", Briggs, *op. cit.*

85 *Cenuşăreasa* lui Perrault e reprodusă în Opie şi Opie, *op. cit.* Din nefericire, ca în aproape toate celelalte traduceri în engleză, versurile exprimând morala poveştii nu sunt incluse.

„Rashin Coatie", Briggs, *op. cit.*

[87] St ith Thompson, *Motif Index..., op. cit,,* şi *The Folk Tale* (New York: Dryden Press, 1946).

[88] Pentru sensul ritualic al cenuşii şi rolul ei în purificare şi doliu, vezi articolul „Ashes", în James Hastings, *Encyclopedia of Religion and Ethics* (New York: Scribner, 1910). Pentru semnificaţia şi utilizările cenuşii în folclor şi rolul ei în basme, vezi articolul „ Asche", în Bächtold-Stäubli, *op. cit.*

[89] *Rashin Coatie* sau o poveste foarte asemănătoare este menţionată în *Complaynt of Scotland* (1540), editată de Murray (1872).

Aceasta poveste egipteană este amintită în René Basset, *Contes populaires d'Afrique* (Paris: Guilmoto, 1903).

91 Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle, Psychological Issues,* vol. 1 (1959) (New York: International Universities Press, 1959).

92 într-o poveste islandeză de tipul *Cenuşăresei*, mama decedată îi apare eroinei abuzate într-un vis, oferindu-i un obiect magic care o va ajuta să persevereze până când prinţul îi găseşte

pantoful etc. [on Arnason, *Folk Tales of Iceland* (Leipzig, 1862-1864} şi *Icelandic Folktales and Legends* (Berkeley; University of California Press, 1972).

93 Pentru diversele corvezi impuse Cenuşăresei, vezi Rooth, *op. cit.*

^Soriano, op. *cit*

95 Această ridiculizare a poveştii Cenuşăresei pe care tocmai a spus-o este accentuată de ceea ce Soriano numeşte „ironia amară" a celei de-a doua morale cu care Perrault încheie povestea. Acolo spune că, deşi este un avantaj să posezi inteligenţă, curaj şi alte calităţi pozitive, acestea nu înseamnă mare lucru („ce seront choses vaines") dacă nu ai un naş sau o naşă care să le pună în valoare.

96 Cox, *op. cit.*

97 Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds* (Glencoe: The Free Press, 1954).

Povestea lui Rodopis este relatată de Strabon în *Geografia (The Geography of Strabo,* Loeb Classical Library, Londra: Heinemann, 1932).

[n] Rooth, *op. cit.*

[100]Raymond de Loy Jameson, *Three Lectures on Chinese Folklore* (Peiping: Publications of the College of Chinese Studies, 1932).

Aigremont, „Fuss- und Schuh-Symbolikund Erotik", *Anthropopyteia,* vol. 5 (Leipzig, 1909).

101 „Păşeşte cu grijă, căci păşeşti pe visele mele", din poemul „He Wishes for the Cloths of Heaven", în William Butler Yeats, *The Collected Poems* (New York: Macmillan, 1956).

102 Ar putea fi un motiv îndreptăţit de îngrijorare, de exemplu, dacă un copil ar recunoaşte conştient condurul de aur ca simbol pentru vagin, aşa cum ar produce îngrijorare înţelegerea conştientă a conţinutului sexual al acestui bine cunoscut cântecel pentru copii:

„Cock a doodle do!
My dame has lost her shoe;
My master's lost his fiddle stick;
And they don't know what to do!".

(„Cucu-rigu!/Stăpâna şi-a pierdut pantoful;/Stăpânul şi-a pierdut arcuşul;/Iar acum nu ştiu ce să facă!")

Asta deşi sensul argotic al primului cuvânt (*cock* = penis) este de-acum bine cunoscut chiar şi copiilor. în cântec *pantoful* este folosit cu acelaşi înţeles simbolic ca în *Cenuşăreasa.* Dacă un copil ar înţelege despre ce este vorba în cântec, atunci într-adevăr n-ar şti „ce

să facă"! Ceea ce ar fi adevărat şi dacă un copil ar înţelege – şi nici unul n-o face – toate semnificaţiile ascunse ale *Cenuşăresei,* dintre care eu ?.m încercat să expliritez doar câteva, chiar şi acelea doar într-o anumită măsură.

[103] Erikson, *Identity and the Life Cycle, op. cit.; Identity, Youth, and Crisis, op. cit.*

[1W] Poveştile de tipul *Cenuşăresei* în care un inel, şi nu un pantof duce la recunoaşterea ei sunt (printre altele) *Maria Intaulata şi Maria Intauradda,* amândouă din *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Populari,* voi. 2 (Palermo, 1882), şi *Les Souiiers,* în Auguste Dozon, *Contes albanais* (Paris, 1881).

105 *Frumoasa şi Bestia* este cel mai bine cunoscută în versiunea dată de Madame Leprince de Beaumont, prima oară tradusă în engleză în *The Young Misses Magazine,* 1761. Este republicată în Opie şi Opie, *op. cit.*

106 Larga răspândire a motivului mirelui-animal este analizată de Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit* (Wiesbaden: Steiner, 1974).

107 Pentru povestea kaffir, vezi *Dictionary of Folklore, op. cit.,* şi UM. Teal, *Kaffir* (London: Folk Society, 1886).

108 *Die Märchen der Weltliteratur, Malaiische Märchen,* Paul Hambruch, editor (Jena: Diederichs, 1922).

[i09] Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika* (Jena: Diederichs, 1921-1928), vol. 10.

110 Opie and Opie, *op. cit*

111 *The Well of the World'sEnd,* în Briggs, *op. cit.*

112 Pentru versiunea originală a *Prinţului broască* pe care Fraţii Grimm n-au reuşit s-o publice, vezi Joseph Lefitz, *Märchen der Brüder Grimm: Urfassimg* (Heidelberg: C. Winter, 1927).

[t23]Briggs,op. *cit.*

[1H] Sex ton, *op.* cit.

[115] *Pentru Cupidon şi Psyche, vezi Erich Neumann, Amor and Psyche, op. cit. Pentru multiplele versiuni ale poveştii, vezi Ernst* Tegethoff, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche* {Bonn: Schroeder, 1922).

O bună enumerare a basmelor cu acest motiv este prezentată într-o analiză a poveştii Fraţilor Grimm *Ciocârlia care cântă şi dansează*, în Boite şi Polivka, *op. cit.*

116 Robert Graves, *Apuleius Madaurensis: The Transformations of Lucius* (New York: Farrar, Straus & Young, 1951).

117 „The Enchanted Pig", în Andrew Lang, *The Red Fairy Book* (Londra: Longmans, Green, 1890), şi „Das verwunschene Schweine", în Mite Kremnitz, *Rumänische Märchen* (Leipzig, 1882).

[118] "East of the Sun and West of the Moon", în Andrew Lang, *The Blue Fairy Book, op. cit.*

119 Aici e posibil să recunoaştem încă o dată aluzia la pierderea himenului, sacrificarea unei mici părţi din corpului femeii în timpul primei experienţe sexuale.

Oasele de pui sunt un obiect magic atât de neobişnuit şi un mijloc cam ciudat de a te căţăra la înălţime încât par o proiecţie retrospectivă a solicitării de a renunţa la degetul mic sau un dispozitiv pentru a face mai convingătoare ideea folosirii lui ca ultimă treaptă de susţinere. Dar, aşa cum s-a menţionat în analiza *Cenuşăresei*, unul dintre multele înţelesuri simbolice ale ceremoniei nunţii, pentru a obţine un mariaj complet satisfăcător, este că femeia trebuie să renunţe la dorinţa de a avea propriul falus şi să fie satisfăcută cu cel al soţului. Retezarea degetului mic, departe de a semnifica o autocastrare simbolică, poate sugera la ce fantezii trebuie să renunţe o femeie pentru a fi fericită aşa cum este, pentru a fi fericită cu soţul aşa cum este el.

120 „Bluebeard", Perrault, *op. cit.* Prima traducere în engleză este retipărită în Opie şi Opie, *op. cit.*

Cu mult înainte de Perrault, avem poveştile în care accesul într-o încăpere interzisă are consecinţe de amploare. Acest motiv apare, de exemplu, în „Povestea celui de-al treilea saaluk" din O *mie şi una de nopţi* şi în *Pentameron,* unde este a şasea poveste din a şaptea zi.

121 „Mr. Fox", în Briggs, *op. cit.*

122 Pentru „Beauty and the Beast", vezi Opie şi Opie, *op. cit.*

BIBLIOGRAFIE

Informaţiile bibliografice despre basme şi alte opere literare menţionate în acest volum sunt prezentate în Note şi *nu* sunt repetate aici.

Literatura basmelor este atât de vastă încât nimeni n-a încercat să strângă toate basmele într-o antologie. Probabil antologia cea mai satisfăcătoare şi mai uşor de obţinut în engleză este cea editată de Andrew Lang şi publicată în douăsprezece volume intitulate: *The Blue, Brown, Crimson, Green, Grey, Lilac, Olive, Orange, Pink, Red, Violet* şi *Yellow Fairy Book*. Publicate iniţial de Longmans, Green, and Co., Londra, 1889, aceste volume au fost reeditate recent de Dover Publications, New York, 1965.

Cea mai ambiţioasă iniţiativă în domeniu este antologia germană *Die Märchen der Weltliteratur*. Publicarea a început în 1912 de către Diederichs, la Jena, cu Friedrich von der Leyen şi Paul Zaunert ca editori. Până acum au apărut aproximativ şaptezeci de volume. Cu puţine excepţii, fiecare volum este dedicat basmelor dintr-o singură limbă sau culturã; în consecinţă, este inclusă numai o mică selecţie din fiecare cultură. Ca să dăm doar un exemplu, antologia lui Leo Frobenius, *Atlantis: Volksmärchen und Volksdichtungen aus Afrika* (München: Forschungsinstitut für Kulturmorphologie, 1921-8) cuprinde douăsprezece volume, fără îndoială o selecţie limitată a basmelor acelui continent.

Literatura *despre* basme este aproape la fel de voluminoasă ca aceea *a* basmelor. Mai jos sunt înşiruite câteva cărţi care pot fi de interes general şi unele publicaţii care au fost utile în pregătirea acestui volum, fără a fi menţionate în Note.

Aarne, Antti A., *The Types of the Folktale,* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

Archivio per lo Studio delle Tradizioni Populari, 28 vol., Palermo, 1890-1912.

Arnason, Jon, *Icelandic Folktales and Legends*, Berkeley: University of California Press, 1972.

Bächtold-Stäubli, Hans, ed., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* 10 vol., Berlin: de Gruyter, 1927-1942.

Basile, Giambattista, *The Pentamerone, 2* vol., Londra: John Lane the Bodley Head, 1932.

Basset, René, *Contes populaires berbères, 2* vol. Paris: Guilmoto, 1887.

Bedier, Joseph, *Les Fabliaux*, Paris: Bouillou, 1893.

Bolte, Johannes, si Polivka, Georg, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm,* 5 vol., Hildesheim: Olms, 1963.
Briggs, Katherine M., A *Dictionary of British Folk Tales,* 4 vol., Bloomington: Indiana University Press, 1970.
Burton, Richard, *The Arabian Nights' Entertainments,* 13 vol., Londra: H. S. Nichols, 1894-1897.
Cox, Marian Roalfe, *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants,* Londra, The Folk-Lore Society, 1893.
Folklore Fellows Communications, Ed. for the Folklore Fellows, Academia Scientiarum Fennica, 1910.
Funk and Wagnalls Dictionary of Folklore, 2 vol., New rork: Funk and Wagnalls, 1950.
Grimm, The Brothers, *Grimm's Fairy Tales,* New York: Pantneon Books, 1944.
Hastings, James, *Encyclopedia of Religion and Ethics,* 13 vol., New York: Scribners, 1910.
Jacobs, Joseph, *English Fairy Tales,* Londra: David Nutt, 1890.
— *More English Fairy Tales,* Londra: David Nutt, 1895.
Journal of American Folklore, Boston: American Folldore Society, **1888.**
Lang, *Andrew, ed., The Fairy Books,* 12 vol., New York: Longmans, Green, 1889.
— *Perrault's Popular Tales,* Oxford: Clarendon Press, 1888.
Lefftz, J" *Märchen der Grimm: Urfassung,* Heidelberg, Winter, 1927.
Leyen, Friedrich von der, şi Zaunert Paul, ed., *Märchen der Weltliteratur,* 70 vol., Jena: Diederkhs, 1912.
Mackensen, Lutz, ed., *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens,* 2 vol., Berlin: de Gruyter, 1930-1940.
Melusine, 10 vol., Paris, *1878-1901.*
Opie, Iona şi Peter, *The Classic Fairy Tales,* Londra: Oxford University Press, 1974.
Perrault, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé,* Paris, 1697.
Saintyves, Paul, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles,* Paris: E. Nourry, 1923.
Schwab, Gustav, *Gods and Heroes: Myths and Epies of Ancient Greece,* New York: Pantheon Books, 1946.
Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault,* Paris: Gallimard, 1968.

STRAPAROLA, Giovanni Francesco, *The Facetious Nights ofStraparola, 4* voL Londra: Society of Bibliophiles, 1901.
THOMPSON, Stith, *Motif Index of Folk Literature,* 6 vol., Bloomington: Indiana University Press, 1955.
— *The Folk Taie,* New York: Dryden Press, 1946.
INTERPRETĂRI
BAUSINGER, Hermann, „Aschenputtel: Zum Problem der Märchen-Symbolik", *Zeitschrift für Volkskunde,* vol. 52 (1955).
BEIT, Hedwig Von, Symbolik *des Märchens* şi *Gegensatz und Erneuerung im Märchen,* 3 vol., Berna: Francke, 1952-1957.
BILZ, Josephine, „Märchengeschehen und Reifungsvorgänge unter tiefenpsychologischem Gesichtspunkt", în Bühler şi Bilz, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes,* München: Barth, 1958.

Bittner, Guenther, „Über die Symbolik weiblicher Reifung im Volksmärchen", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 12 (1963).Bornstein, Steff, „Das Märchen vom Dornröschen în psychoanalytischer Darstellung", *Imago*, vol. 19 (1933).
Bühler, Charlotte, *Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Beihefte zw- Zeitschrift fur angewandte Pyschologie, vol.* 17 (1918).
Cook, Elizabeth, *The Ordinary and the Fabulons: An Introduction to Myths, Legends, and Fairy Tales for Teachers and Storytellers,* New York: Cambridge University Press, 1969.
Dieckmann, Hanns, *Märchen und Träume as Helfer des Menschen,* Stuttgart: Adolf Bonz, 1966.
— „Wert des Märchens für die seelische Entwicklung des Kindes", *Praxis der Kinderpsychologie undKinderpsychiatrie, vol* 15 (1966).
Handschin-Ninck, Marianne, „ Aeltester und Jüngster im Märchen", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 5 (1956).
Jolles, André, *Einfache Formen,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
Kienle, G., „Das Märchen în der Psychotherapie", *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie*, 1959.
Laiblin, Wilhelm, „Die Symboück der Erlösung und Wiedergeburt im deutschen Volksmärchen", *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete,* 1943.
Leber, Gabriele, „Über tiefenpsychologische Aspekte von Märchenmotiven", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 4 (1955).
Leyen, Friedrich Von Der, *Das Märchen,* Leipzig: Quelle und Meyer, 1925.
Loeffler Delachaux, M., *Le Symbolisme des contes de fées*, Paris, 1949.
Luethi, Max, *Es war einmal Vom Wesen des Volksmärchens,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
— *Märchen,* Stuttgart: Metzler, 1962.
— *Volksmärchen und Volkssage,* Berna : Francke, 1961.
Mallet, Carl-Heinz, „Die zweite und dritte Nacht im Märchen *Das GruselnPraxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 14(1965).

MENDELSOHN, J., „Das Tiermärchen und seine Bedeuntung als Ausdruck seelischer Entwicklungsstruktur", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, vol. 10 (1961).
— „Die Bedeutung des Volksmärchen fur das seelische Wachstum des Kindes", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 7 (1958).
OBENAUER, Karl Justus, *Das Märchen, Dichtung und Deutung,* Frankfurt: Klostermann, 1959.
SANTUCCI, Luigt, *Das Kind – Sein Mythos und sein Märchen*, Hanovra: Schrcedel, 1964.
TEGETHOFF, Ernst, *Studien zum Märchentypus von Amor und Psyché,* Bonn: Schrœder, 1922.
ZILLINGER, G. „Zur Frage der Angst und der Darstellung psychose- xueiler Reifungsstufen im Märchen vom Gruseln", *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie,* vol. 12 (1963).Cuprins
Mulţumiri.....5
Introducere: *Lupta pentru a da un sens vieţii*.....6
PARTEA ÎNTÂI
UN PUMN DE MAGIE
Viaţa intuită din interior.....35
Pescarul şi Duhul. Basmul comparat cu fabula.....43
Basmul şi mitul. Optimism versus pesimism.....53
Cei trei purceluşi. Principiul plăcerii contra principiului realităţii... 63
Nevoia de magie a copilului.....68
Satisfacţie indirectă vs. recunoaştere conştientă.....81
Importanţa externaiizării. Personaje şi evenimente imaginare 92
Transformări. Fantasma despre mama vitregă şi rea. 100
Ordonarea haosului.....112
Regina albinelor. Succesul integrării.....115
Frăţiorul şi surioara. Unificarea naturii noastre duale. 118
Sindbad marinarul şi Sindbad hamalul. Fantezie versus realitate.. 126
Povestea-ramă din O mie şi una de nopţi.....131
Poveştile celor doi fraţi.....136
Cele trei graiuri. Realizarea integrării.....146
Cele trei pene. Prâslea ca prostănac.....154
Conflicte şi rezolvări oedipiene. Cavalerul în armură strălucitoare şi domniţa în primejdie.....167
Frica de fantasmă. De ce au fost interzise basmele?..175
Transcenderea primei copilării cu ajutorul fantasmei 186
Slujnică la gâşte. Dobândirea autonomiei.....204

Fantasmă, recuperare, evadare şi consolare.....216
Despre cum se spun basmele.....226
PARTEA A DOUA
PE TĂRÂMUL BASMULUI
Hänsel şi Gretel.....*237*
Scufiţa Roşie.....248
Jack şi vrejul de fasole.....272
Regina geloasă din Albă-ca-Zăpada şi mitul lui Oedip 288
Albă-ca-Zăpada.....296
Bucle-Aurii şi cei trei urşi.....*319*
Frumoasa din pădurea adormită.....334
Cenuşăreasa.....35[1]
Ciclul mirelui-animal din basme.....410
Lupta pentru maturitate.....410
Povestea celui care a plecat în lume ca să înveţe ce-i frica 415
Mirele-animal.....4*7
Albă-ca-Zăpada şi Roşie-ca-Trandafirul.....4[11]
Regele broască.....423
Cupidon şi Psycbe.....430
Porcul cel fermecat.....436
Barbă Albastră.....441
Frumoasa şi Bestia 447

* Este interesant că Andrew Lang a ales să includă versiunea lui Perrault în *Bine Fairy Book*. Povestea lui Perrault se sfârşeşte cu lupul victorios; în acest fel este lipsită de evadare, recuperare şi consolare; nu este – şi nici Perrault n-a considerat-o ca atare – un basm, ci o poveste moralizatoare care îl ameninţă În mod deliberat pe copil cu finalul

* Există multe basme în care o prinţesă foarte serioasă este cucerită de cel care o face să râdă – adică o eliberează emoţional. Asta se întâmplă frecvent atunci când eroul face ca nişte persoane care în mod normal inspiră respect să arate ridicol. De exemplu, în povestea Fraţilor Grimm *Găsea de aur*, Prostănacul, cel mai mic dintre cei trei fii, primeşte o gâscă cu pene de aur, pentru că dăduse dovadă de bunătate faţă de un pitic. Lăcomia îi face pe mulţi să încerce să smulgă o pană, dar din cauza asta primu! rămâne agăţat de gâscă, următorul de acesta, iar ceilalţi unul de altul. în final, chiar şi un pastor şi un paracliser rămân astfel agăţaţi şi trebuie să alerge după Prostănac şi gâscă lui. Arată atât de ridicol, încât la vederea procesiunii prinţesa râde.

* De exemplu, o versiune italiană se numeşte *La Ragazza di Latte e Sangue (Fata de lapte şi sânge)*, titlu care îşi găseşte explicaţia în faptul în multe variante italiene cele trei picaturi de sânge ale

reginei nu cad pe zăpadă, foarte rara în majoritatea regiunilor Italiei, ci în lapte, pe marmură albă sau chiar pe brânză.

* Numele germaii al fetei şi al poveştii, *Dornröschen,* evidenţiază atât bariera de spini cât şi trandafirul cu spini. Forma diminutivă a „trandafirului" din numele german subliniază imaturitatea fetei, care trebuie protejată de gardul cu spini.